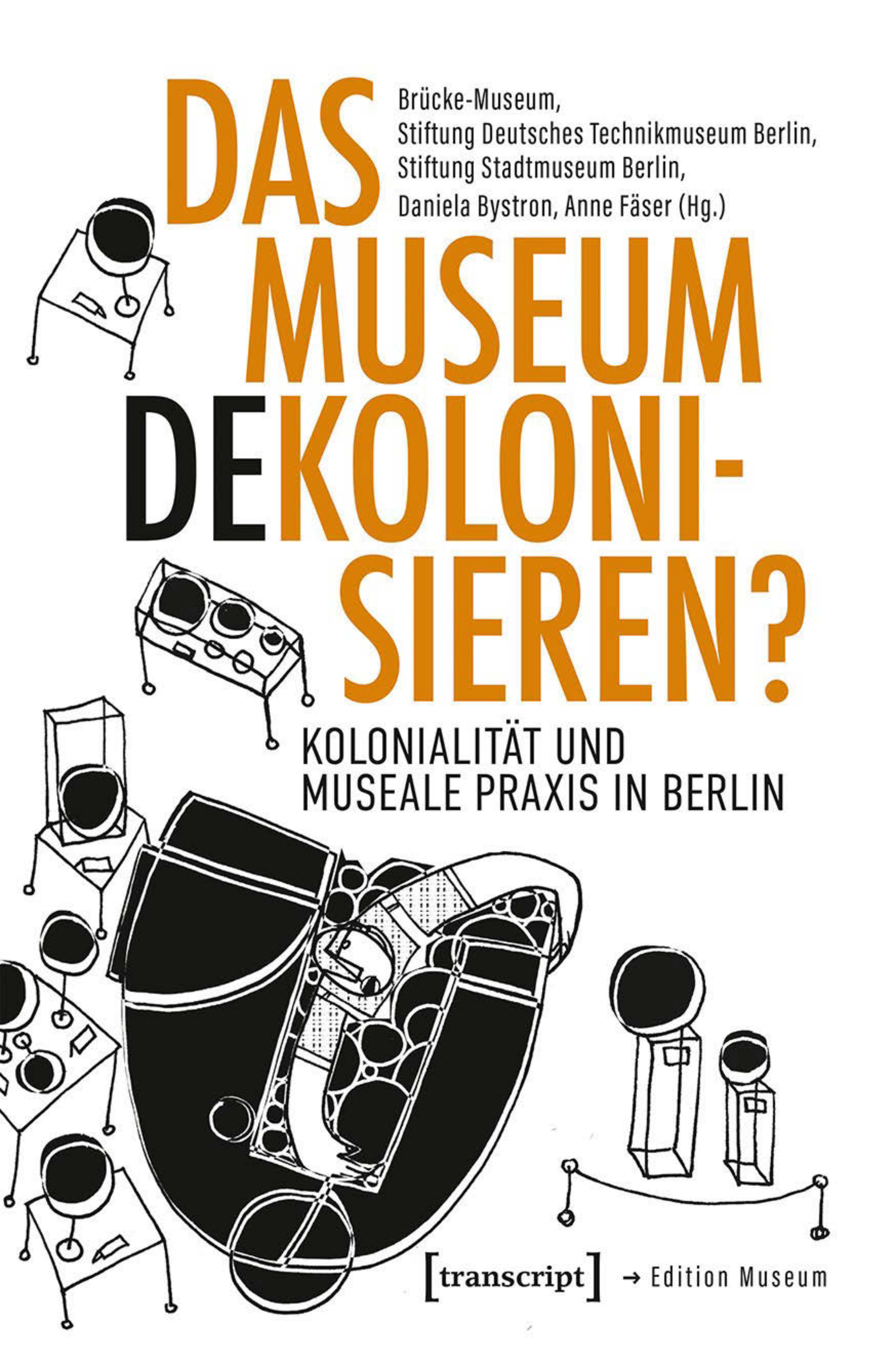


Brücke-Museum,
Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin,
Stiftung Stadtmuseum Berlin,
Daniela Bystron, Anne Fäser (Hg.)

DAS MUSEUM DEKOLONISIEREN?

KOLONIALITÄT UND MUSEALE PRAXIS IN BERLIN

[transcript] → Edition Museum

Brücke-Museum, Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin,
Stiftung Stadtmuseum Berlin, Daniela Bystron, Anne Fäser (Hg.)
Das Museum dekolonisieren?

Edition Museum | Band 66

Gemeinsames Publikationsprojekt des Brücke-Museums, der Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin und der Stiftung Stadtmuseum Berlin in Kooperation mit dem Verbundprojekt Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt.





STIFTUNG
STADTMUSEUM
BERLIN

In Kooperation mit

Dekoloniale
Erinnerungskultur
in der Stadt
Memory Culture
in the City
Culture de la Mémoire
dans la Ville

Das Brücke-Museum sammelt und erforscht die Werke der Künstlergruppe Brücke. Es besitzt eine der größten Sammlungen zur Brücke-Kunst und ist das einzige Museum weltweit mit diesem Schwerpunkt.
Die Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin gehört zu den führenden technikhistorischen Einrichtungen in Deutschland. Mit über 600.000 Besuchenden pro Jahr betreibt sie zudem eines der beliebtesten und erfolgreichsten Museen Berlins.
Die Stiftung Stadtmuseum Berlin zeigt in fünf Museen Ausstellungen zur Berliner Geschichte von den Anfängen bis heute. Seit 2021 widmet sich zudem die Ausstellung BERLIN GLOBAL im Humboldt Forum dem Austausch zwischen Berlin und der Welt.

In Kooperation mit Berlin Postkolonial e.V., Each One Teach One EOTO e.V. und der Initiative Schwarze Menschen in Deutschland e.V. legt das Modellprojekt **Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt** bis Ende 2024 die Spuren des von Deutschland ausgegangenen Kolonialismus frei und regt zur kritischen Auseinandersetzung mit an.

Brücke-Museum, Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin,
Stiftung Stadtmuseum Berlin, Daniela Bystron, Anne Fäser (Hg.)

Das Museum dekolonisieren?

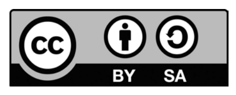
Kolonialität und museale Praxis in Berlin



Gefördert durch die Senatsverwaltung für Kultur und Europa, Abteilung Kultur



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld
Brücke-Museum, Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Daniela Bystron, Anne Fäser (Hg.)

Projektleitung: Anne Fäser, Jörg Rüsewald
Redaktion: Lorraine Bluche, Daniela Bystron, Tahir Della, Ibou Coulibaly Diop, Anne Fäser, Christian Kopp, Sophie Plagemann, Mariane Pöschel, Jörg Rüsewald, Anna Yeboah
Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat und Korrektorat: Anne Fäser, Jörg Rüsewald
Illustrationen: Patricia Vester
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-6427-0
PDF-ISBN 978-3-8394-6427-4
https://doi.org/10.14361/9783839464274
Buchreihen-ISSN: 2702-3990
Buchreihen-eISSN: 2702-9026

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

Inhalt

Vorwort 9

Haltung und Verantwortung

Haltung und Verantwortung
Dekolonisierung der Museen in Berlin
Klaus Lederer 21

Kolonialismus und koloniale Kontinuitäten

Das Museum als Ort der Repräsentation
Eine kritische Herausforderung
Mahret Ifeoma Kupka 31

Berlins versklavte Afrikaner
»›Eigentum‹ von Fremden in einem fremden Land«
Paulette Reed-Anderson und Christian Kopp 43

Inreach

»Ich fände es schön, wenn sich Museen verletzlich zeigen!«
Hedda Ofoole Knoll 65

Haltung zeigen! Diversitätsorientiert und diskriminierungssensibel
Lena Prabha Nising und Panda Sandra Ortmann 75

Wissen/Kanon/Sprache

Räume, in denen sich freie Menschen begegnen
Diversitätssensible Kommunikation und Öffentlichkeitsarbeit im Museum
Julian Dörr 85

Textproduktion im postkolonialen Museum
Ania Faas 95

Kanon, Wissen, Sprache
Über dekoloniale Vermittlungspraktiken in Ausstellungen
Julia Grosse und Yvette Mutumba 103

Sammlung

Koloniale Spuren – Politiken des Umgangs
Britta Lange 121

Städtische Erinnerungskultur

Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt
Dekoloniale Team 137

Perspektivwechsel

Location unknown
Bemühungen um einen defizitären Zustand
Josephine Ansah Valerie Deutesfeld 149

Wayward Dust
Performance at *Deutsches Technikmuseum*
Monilola Olayemi Illupeju 157

SORRYFORNOTHING EINSATZ KOMMANDO (SEK)
Peformance im *Deutschen Technikmuseum*
Philip Kojo Metz 165

Vorstellungen der drei Projekte

Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin
Das Pilotprojekt *Kolonialgeschichte im Deutschen Technikmuseum im Rückblick. Ein neuer Umgang mit dem brandenburgisch-preußischen Versklavungshandel*
Anne Fäser und Anne Stabler 173

Stiftung Stadtmuseum Berlin
Auf dem Weg zu einer dekolonialen Museumspraxis: fragen, sichten, proben, lernen
Lorraine Bluche, Ibou Coulibaly Diop, Sophie Plagemann und Mariane Pöschel 189

Brücke-Museum
Zwei Rückblicke – zwei Perspektiven. Das Pilotprojekt *Reflexionen. Koloniales Erbe im Brücke-Museum*
Pegah Byroum-Wand und Daniela Bystron 199

Wie geht es weiter?

»Wie geht es weiter?«
Museumsdirektor:innen im Gespräch
Joachim Breuninger, Lisa Marei Schmidt, Paul Spies 215

Kurzbiografien 231

Vorwort

Wo anfangen? Wie beginnen? Drei Ansätze zur Auseinandersetzung mit dem Thema Kolonialismus in Berliner Museen

Drei Berliner Museen haben sich gemeinsam mit Kooperationspartner:innen und Expert:innen im Rahmen von ein- bis zweijährigen Pilotprojekten, gefördert durch den Berliner Fonds für Zeitgeschichte und Erinnerungskultur, mit dem Thema Kolonialismus in ihren Institutionen, Sammlungen und Organisationsstrukturen auseinandergesetzt. Es sind drei sehr unterschiedliche Museen: das *Brücke-Museum*, die *Stiftung Stadtmuseum Berlin* und die *Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin*. Das *Brücke-Museum*, ein Kunstmuseum mit Werken der expressionistischen Künstlergruppe *Brücke*, das sich zum Ziel gesetzt hat, auf seine Sammlung aktuelle und kritische Perspektiven durch ein gesellschaftlich relevantes Ausstellungs- und Vermittlungsprogramm zu eröffnen; das *Deutsche Technikmuseum*, ein kulturgeschichtliches Museum, das technische Entwicklungen in ihren Wechselwirkungen zur gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Geschichte darstellt; die *Stiftung Stadtmuseum Berlin*, die in fünf Museen Ausstellungen zur Berliner Geschichte von den Anfängen bis heute zeigt und sich seit 2021 zudem in der Ausstellung *Berlin Global* im *Humboldt Forum* dem Austausch zwischen Berlin und der Welt widmet. Alle Museen haben sich bisher nicht dezidiert mit dem Thema Kolonialismus beschäftigt und haben als Stadt-, Technik- und Kunstmuseum sehr unterschiedliche Ausgangspunkte für die Aufarbeitung des kolonialen Erbes. Diese drei Museen berichten in diesem Sammelband über ihre Anfänge, Fragestellungen und Diskussionspunkte, über mögliche Formate, Strategien und Ideen. In allen Projekten wird mehr als deutlich: Es fehlen Perspektiven, Erfahrungen und Wissen zu dekolonialen Ansätzen, Diversitätsorientierung, Diskriminierungssensibilität und Rassismuskritik. Die Museen und ihre Programmabteilungen werden von mehrheitlich *weißen*[1] Personen gelei-

tet. So spielen neben der Auseinandersetzung mit Kolonialismus vor allem Themen wie Diversität und Inklusion eine große Rolle.

Kontext: Kolonialgeschichte in Berlin und Brandenburg

»Das Ausmaß des europäischen Kolonialismus ist immens: Er hat eine über 500-jährige und bis heute andauernde Geschichte. 1914 waren beispielsweise 85 Prozent der Erde von Europäer:innen besetzt. Doch der europäische Kolonialismus beinhaltete nicht nur die Besetzung bestimmter Gebiete und war dementsprechend nicht mit dem Abzug der Kolonialmächte beendet. Er ist ein Wissens-, Herrschafts- und Gewaltsystem, das fortlebt und unser Denken und Handeln bewusst oder unbewusst bestimmt.«[2]

Auch wenn es noch immer nicht im Schulbuch steht: Berlins Geschichte als Kolonialmetropole beginnt bereits im späten 17. Jahrhundert. Mit einer kleinen, eigens geschaffenen Hochseeflotte und Stützpunkten im heutigen Ghana sowie auf St. Thomas in der Karibik nimmt Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg am transatlantischen Kolonial- und Versklavungshandel teil. Innerhalb weniger Jahre verkaufen er und sein Sohn, ab 1701 König Friedrich I. in Preußen, mindestens 20.000 Menschen afrikanischer Herkunft in die amerikanische Plantagensklaverei. Zeitgleich lassen die Hohenzollern Schwarze Jungen an den Berliner Hof verschleppen, wo sie als Bedienstete vom globalen Einfluss der Herrscherfamilie zeugen sollen.

Die europäische Residenz- und Großstadt Berlin bleibt auch nach dem Ende des brandenburgisch-preußischen Versklavungshandels im frühen 18. Jahrhundert Teil des weltweiten Kolonialsystems. Ob als Produzent von Tauschwaren, als Investor in den Kolonial- und Menschenhandel oder als Konsument von Rohrzucker, Tabak und Baumwolle: Ganz Europa profitiert von der Vernichtung indigener Gemeinschaften und der rücksichtslosen Ausbeutung versklavter Afroamerikaner:innen. Berlins koloniale Beziehungen sind – extrem verharmlosend – in einem Fries am Haus des reichen Tabakhändlers Ermeler aus dem frühen 19. Jahrhundert dargestellt.

Ab Mitte der 1880er Jahre unterwirft das Deutsche Reich Millionen von Bewohner:innen des afrikanischen Kontinents: Das heutige Namibia, Kamerun, Togo, Tansania, Burundi und Ruanda werden zu deutschen Kolonien. Zusammen sind sie um ein Vielfaches größer als Deutschland, das sich 1884/85 mit seiner Gastgeberrolle bei der berüchtigten Berliner Afrika-Konferenz im Kreis der Kolonialmächte etabliert. Bis 1900 annektiert es unter anderem auch den nördlichen Teil Papua-Neuguineas, die Marshall-Inseln, Teile Samoas und die

zu China gehörige Bucht von Jiāozhōu. Ob in Kamerun, Togo, Tansania oder Palau: Der allgegenwärtige Widerstand Kolonisierter wird dabei rücksichtslos unterdrückt. An den Ovaherero und Nama im heutigen Namibia begehen die sogenannten »Schutztruppen« des Kaisers einen Genozid. Begleitet wird die koloniale Gewaltherrschaft durch die zunehmende Kolonialität der deutschen Gesellschaft selbst. So demonstrieren 1896 auf der *Ersten Deutschen Kolonialausstellung* im Treptower Park neben den vielen Exportfirmen zahlreiche gesellschaftliche Institutionen ihre kolonialpolitische Relevanz. Vertreten sind insbesondere auch Berlins königliche Museen für Völkerkunde, Naturkunde und Botanik, die als »Zentralstellen« für alle wissenschaftlichen Sendungen aus den Kolonien fungieren. Zugleich werden 106 Menschen aus verschiedenen kolonisierten Gemeinschaften vor einem Millionenpublikum als noch zu zivilisierende »Wilde« inszeniert. Die Objekte der Kolonialausstellung werden im Anschluss zur Einrichtung des Deutschen Kolonialmuseums am Lehrter Bahnhof genutzt. Bis 1915 werden dort jährlich hunderte von Berliner Schulklassen kolonialrassistisch indoktriniert.

Im Ersten Weltkrieg verliert Deutschland alle Kolonien, doch der Kolonialrassismus tritt damit nicht in den Hintergrund. Im Gegenteil: fast alle Parteien der Weimarer Republik fordern die Rückgabe der beanspruchten Gebiete und protestieren gegen die alliierte Behauptung, Deutschland hätte unfähig und unmenschlich kolonisiert. Breite Resonanz findet die extrem rassistische Kampagne zur »Schwarzen Schmach«, die sich gegen afrikanische Soldaten richtet, die bei der französischen Besetzung des Rheinlandes zum Einsatz kommen.

Unter den Nationalsozialisten wird der Kolonialrevisionismus zur Staatsdoktrin. Bis 1942 werden zahlreiche kolonialrassistische Film- und Ausstellungsproduktionen subventioniert. Über Jahre hinweg trifft das NS-Regime überdies konkrete Vorbereitungen zur Errichtung eines deutschen »Mittelafrikas«, in dem ein drakonisches Apartheid-System installiert werden soll. Die »Rheinlandkinder«, Nachkommen von nord- und westafrikanischen Besatzungssoldaten und *weißen* deutschen Frauen, werden zwangssterilisiert. Auch Schwarze Berliner aus Deutschlands ehemaligen Kolonien und ihre Nachkommen werden entrechtet und streng kontrolliert. Manche trifft Verfolgung, Inhaftierung und Tod.

Nach 1945 wird Berlins kolonialrassistisches Erbe über Jahrzehnte hinweg verdrängt. Maßgeblich für den Beginn einer kritischen Auseinandersetzung sind die Aktivitäten von Menschen, die noch immer von Kolonialrassismus betroffen sind. So organisieren in Berlin lebende Afrikaner:innen bereits

1984/85 eine kritische Gedenkveranstaltung zum 100. Jahrestag der Berliner Afrika-Konferenz und laden dazu den späteren Nobelpreisträger für Literatur Wole Soyinka ein. Kurz darauf erscheint das bahnbrechende Buch *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte.* 2001 ziehen die Ovaherero erstmals vor ein amerikanisches Gericht, um die Bundesrepublik Deutschland für den Genozid an ihren Vorfahren 1904 bis 1908 juristisch zur Verantwortung zu ziehen.

Seitdem haben die unermüdlichen Aktivitäten von Kolonialrassismus betroffener Menschen und solidarischer Initiativen sowohl in Deutschland als auch in seinen ehemaligen Kolonien erreicht, dass die »Aufarbeitung« der deutschen Kolonialgeschichte zum Regierungsziel erklärt worden ist. Anders als bei der NS- und DDR-Geschichte ist dabei jedoch nicht von der kritischen Auseinandersetzung mit einem umfassenden Unrechtsregime die Rede. Vielmehr bleibt die Bundesregierung mit ihrer wertungsfrei historisierenden Formulierung deutlich hinter der zivilgesellschaftlichen Kritik an weitreichenden und anhaltenden kolonialen Strukturen zurück.

Handlungsraum: Museen und Kolonialismus

Dekoloniale Akteur:innen appellieren seit Jahren vor allem auch an die Museen, ihre Kolonialität, also die Kontinuitäten der kolonialen Epoche, kritisch zu befragen und sich ihrem kolonialen Erbe zu stellen. Deutlich wird dabei auch betont, dass Museen eine enorme Verantwortung innerhalb der Aufarbeitung der kolonialen Geschichte haben, weil sie, wie der Kunsthistoriker, Kurator und Kritiker Christian Kravagna sagt, »…nicht nur Monumente kolonialen Unrechts [sind], sie sind vor allem auch Monumente der Erziehung des *weißen* europäischen Menschen in kolonialem Denken und eurozentrischer Überlegenheitsfantasie, der epistemischen und ästhetischen Schulung in Exotismus und Rassismus«[3].Viele Museumssammlungen in Deutschland, vor allem ethnologischer Museen, wurden um 1900 angelegt. Sie stammen also aus einer Zeit, als das Deutsche Reich die Aneignung von außereuropäischen Gebieten vorantrieb und die dort lebenden indigenen Bevölkerungen unterdrückte, ausbeutete und zum Teil auch vertrieb oder vernichtete. Gerechtfertigt wurde dieses Vorgehen mithilfe eines rassistischen Ordnungssystems zur Abwertung der Kolonisierten. Vor dem Hintergrund dieses eurozentrischen Weltbildes entstanden Sammlungen mit kultur- und technikhistorischen Objekten sowie Kunstwerken, die dieses Wertesystem repräsentieren.

Der Deutsche Museumsbund fordert von den Museen eine aktive Aufarbeitung der Kolonialgeschichte und ihrer Folgen: Museen müssen sich, so heißt es in dem 2019 überarbeiteten Leitfaden zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, nicht nur mit der Provenienz von Sammlungsobjekten auseinandersetzen, sondern auch ganz neu denken, wie Global- und Kolonialgeschichte ausgestellt und thematisiert werden sollen. Dabei ist es unerlässlich, sich selbstkritisch zu fragen, welche und wessen Perspektiven bislang vermittelt werden und welche fehlen. Wie werden Bilder, Objekte und Worte mit Kolonialbezug präsentiert? Welches Lernen und Verlernen ist nötig? Daran knüpft auch die kritische Reflexion nach der Deutungshoheit an: Wer darf kuratieren? Wer darf sprechen? Und welche und wessen Narrative werden gehört und weitergegeben? Was wird debattiert, was verdrängt und verschwiegen?

Mittlerweile bewegt sich etwas. Immer mehr Museen hinterfragen, reflektieren und erforschen ihr koloniales Erbe. Der Wille zu einer selbstkritischen Auseinandersetzung wird immer häufiger bekundet. Aber der Wille allein reicht bei weitem nicht aus. Es braucht Zeit und vor allem umfassende Expertise, diskriminierende Strukturen zu erkennen und zu benennen, Gegenentwürfe zu kolonialen Perspektiven zu entwickeln und rassismuskritische, diversitätssensible Methoden, Ansätze und Haltungen für einen neuen Umgang mit Objekten und Inhalten aus kolonialen Kontexten zu etablieren. Die Auseinandersetzung mit der Kolonialität, ihre Aufarbeitung und multiperspektivische Erschließung ist als dauerhafte Aufgabe an den Museen zu verankern. Wie aber kann dieser Prozess initiiert werden, wie kann er gelingen, vor allem wenn der Großteil der Mitarbeitenden in den Museen (besonders im Programmbereich) die *weiße* Mehrheitsgesellschaft repräsentieren?

Fokus: Drei Berliner Museen im Umgang mit ihrem kolonialen Erbe

Drei Berliner Museen haben begonnen, sich ihrem kolonialen Erbe selbstkritisch zu stellen: das *Brücke-Museum*, die *Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin* und die *Stiftung Stadtmuseum Berlin*. In den Jahren 2020 bis 2022 setzten sie drei kleinere Pilotprojekte mit unterschiedlichen Schwerpunkten um, die im Rahmen des Programms zur Förderung zeitgeschichtlicher und erinnerungskultureller Projekte des Landes Berlin mit jeweils circa 25.000 Euro gefördert wurden. Während das *Stadtmuseum* eine Erstsichtung seiner Sammlung in Hinblick auf koloniale Spuren und Kontexte mit externen Expert:innen vornahm, widmete sich das *Deutsche Technikmuseum* einem konkreten Ausstel-

lungsthema der Kolonialgeschichte, dem brandenburgisch-preußischen Versklavungshandel. Das *Brücke-Museum* legte seinen Fokus auf Inreach – die interne Sensibilisierung und Fortbildung zu Themen wie Dekolonisierung, Diskriminierung und Diversität, um eine Grundlage für neue Perspektiven bei zukünftigen Ausstellungen und Programmen zu schaffen. Ziel aller Projekte war es, die kolonialen Kontexte der Geschichte und der aktuellen Praxis von Museen zu verdeutlichen und damit die Relevanz einer langfristigen und intensiven Aufarbeitung des Themas herauszustellen. Alle drei Häuser setzten hier auf Zusammenarbeit, Partnerschaft und Austausch mit denjenigen Expert:innen, die sich langjährig oder aufgrund ihrer persönlichen Geschichte mit einer post- und dekolonialen Praxis beschäftigen. Es ist aber zu betonen, dass diese Projekte keine Blaupausen sind, keine Lösungen, sondern vor allem Anfänge, die von Unsicherheiten, Scheitern und Konflikten begleitet waren. Sie verstehen sich nicht als Best Practice-Beispiele, sondern sollen motivieren, einfach anzufangen.

Der Projektverbund *Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt* ist Partner innerhalb dieses Buchprojektes, und auch innerhalb der Pilotprojekte gewesen. Mehr als beratend stand er den Museen zur Seite, um gemeinsam Wege der Initiierung, Umsetzung und Vermittlung von Dekolonisierungsprozessen zu ermöglichen. Im Austausch miteinander wurden trotz aller Unterschiedlichkeit der Museumsgattungen und Projektschwerpunkte ähnliche Fragestellungen, Konfliktlinien, Widersprüche, Methoden und Erfahrungen erkennbar. Es wurde auch deutlich, wie wenig neben unserer kolonialrassistischen Vergangenheit und ihren Kontinuitäten die Kolonialität der eigenen Institution im Bewusstsein ist. Bis heute beherrscht ein eurozentristischer Kanon einer *weißen* Mehrheitsgesellschaft die Museumslandschaft. Bestehende Museumshierarchien und Machtverhältnisse werden weiter fortgeschrieben. Wo also anfangen? Wie die Auseinandersetzung führen? Wie können vorhandene Strukturen in den Museen überhaupt reflektiert und verändert werden? Wie lassen sich Hierarchien und tradierte Machtverhältnisse aufbrechen?

Die entscheidenden Akteur:innen in den Projekten waren meist Kolleg:innen, die nicht fest angestellt in den Museen arbeiten. Gerade sie haben Wissen, Sichtweisen, Expertisen und Erfahrungen in die Museen gebracht, die in den Institutionen nach wie vor fehlen. Ihre Perspektiven sollen daher auch in dieser Publikation im Vordergrund stehen. So versammelt dieses Buch kritische Stimmen von Expert:innen und Aktivist:innen, aber auch Rückblicke aus den Kulturinstitutionen selbst. Bei der gemeinsamen Reflexion der Einzelprojekte fiel auf, dass trotz der Unterschiede in den Museumsgattungen

und in den Herangehensweisen der einzelnen Projekte, sehr ähnliche Fragen und Schwierigkeiten auftauchten, ähnliche Leerstellen identifiziert wurden und Prozesse sich glichen. Wir haben uns daher entschieden, die Beiträge innerhalb der Publikation nicht den einzelnen Museen zuzuordnen, sondern in übergreifende Inhalte zu unterteilen. Themenschwerpunkte verdeutlichen die Aspekte, die für die Prozesse in den drei Häusern zentral waren und zu denen sich verschiedene Expert:innen äußern, die mit den Museen gearbeitet haben: Haltung und Verantwortung (Klaus Lederer), Kolonialismus und koloniale Kontinuitäten (Mahret Kupka, Paulette Reed-Anderson und Christian Kopp), Inreach (Hedda Knoll, Lena Prabha Nising und Panda Sandra Ortmann), Wissen/Kanon/Sprache (Julian Dörr, Ania Faas, Julia Grosse und Yvette Mutumba), Sammlung (Britta Lange), Städtische Erinnerungskultur (Dekoloniale), Perspektivwechsel (Josephine Ansah Valerie Deutesfeld, Monilola Olayemi Ilupeju, Philip Kojo Metz). Die frei gestalteten Illustrationen von Patricia Vester zu den vier Themen Kunst und Kolonialismus, Technik und Kolonialismus, Stadt und Kolonialismus sowie Dekolonisierung ebenso wie das Cover schaffen eine vielschichtige visuelle und gleichzeitig eigenständige Perspektive zu den Textbeiträgen.

Sehr deutlich wurde in allen Projekten, dass die Auseinandersetzung mit dem Thema Kolonialismus in Museen kein Projektthema, das heißt kein temporäres Thema ist und sein sollte. Vielmehr bedarf es einen langen Atem, Kontinuität, Zeit und Veränderungen von Strukturen. Es ist noch ein langer Weg, der sich lohnt und in aller Konsequenz beschritten werden muss! Wir danken allen Menschen, Verbänden, Initiativen und Institutionen, die dieses Vorhaben unterstützen und tatkräftig voranbringen. Und wir danken allen Autor:innen und der Illustratorin, die diese Publikation mit ihren Energien, mit Ihren Expertisen füllen und Ihre Perspektiven teilen.

Das Redaktionsteam

Lorraine Bluche, Daniela Bystron, Tahir Della, Ibou Coulibaly Diop, Anne Fäser, Christian Kopp, Sophie Plagemann, Mariane Pöschel, Jörg Rüsewald, Anna Yeboah

Anmerkungen

1 Zur Schreibweise für *weiß* und Schwarz: »Schwarz (in der Gegenüberstellung zum konstruierten *weiß*) bezieht sich [...] nicht auf biologistische Merkmale, sondern auf das Selbstverständnis einer Personengruppe, die als Reaktion auf die Abwertung ihrer afrikanischen Herkunft im rassistisch-konstruierten Machtgefüge von *weiß*/Schwarz ihr Bewusstsein genau daher ableitet, Schwarz als positiv umdeutet und dies durch Großschreibung signifikant macht. Dagegen wird *weiß* als Adjektiv klein geschrieben. Die kursive Schreibweise soll auf den konstruierten Charakter der Bezeichnung hinweisen«. Vgl.: Autor*innenKollektiv Rassismuskritischer Leitfaden: Hamburg-Berlin 2015, S. 5.

2 glokal e.V. (Hg.): Mit kolonialen Grüßen, Berlin 2013, S. 8.

3 Christian Kravagna: Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum, In: ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1|2015, S. 96.

Haltung und Verantwortung

Welche Verantwortung haben Gesellschaften, Institutionen, Museen bei der Auseinandersetzung mit ihrem kolonialen Erbe? Mit welcher Haltung sollten sie sich dieser Verantwortung stellen? Der Berliner Kultursenator *Klaus Lederer* beschreibt in seinem Artikel eine politische Haltung und Verantwortung, die von der Idee bestimmt ist, Prozesse zur *Dekolonisierung der Museen in Berlin* einzufordern und zu ermöglichen.

Haltung und Verantwortung
Dekolonisierung der Museen in Berlin

Klaus Lederer

Über ein Jahrhundert nach dem Ende der deutschen Kolonialherrschaft ist im öffentlichen Diskurs sowie in der Politik endlich die Bereitschaft zu erkennen, sich mit der kolonialen Vergangenheit und ihren Auswirkungen auf die Gegenwart ernsthaft auseinanderzusetzen. Die Diskussionen um das *Humboldt Forum* im wiederaufgebauten Berliner Schloss wirkten als Katalysator dafür, die seit langem von zivilgesellschaftlichen Initiativen getragenen politischen Forderungen, etwa nach Straßenumbenennungen, nach Reparationszahlungen für den Genozid an den Herero und Nama, und nach einer staatlichen Erinnerungskultur in die breite Öffentlichkeit zu tragen. Eine deutliche Verschiebung des Diskurses lässt sich auch an der veränderten Haltung gegenüber Restitutionen von kolonialer Raubkunst aus den Sammlungen der deutschen Museen erkennen.

Die kritische Aufarbeitung des Kolonialismus muss allerdings sehr viel mehr umfassen als einen neuen Umgang mit den ethnologischen Sammlungen. Die Aufarbeitung des Kolonialismus endet nicht bei der Restitution von geraubten Kulturgütern. Es geht dabei auch um die Auseinandersetzung mit strukturellem und offenem Rassismus, mit postkolonialen, globalen und von Ungleichheit geprägten Beziehungen, ungerechten Welthandel, Ausbeutung in der Gegenwart und die globale Teilhabe an Ressourcen und Wohlstand. Und es geht um die Entwicklung geeigneter Formen der Erinnerungskultur, die in Berlin durch verschiedenste zivilgesellschaftliche Akteur*innen und Kulturinstitutionen geprägt wird.

Seit der letzten Legislaturperiode arbeitet die Kulturverwaltung in Berlin intensiv daran, die eklatanten Leerstellen, die in der öffentlich geförderten Erinnerungskultur sowie den landesgeförderten Museen in Hinblick auf den Kolonialismus und seine bis heute andauernden Folgen bestehen, abzubauen. Ausgangspunkt war im Jahr 2017 die Situation, dass trotz des lang-

jährigen und großen Engagements diverser zivilgesellschaftlicher Akteur*innen wie etwa durch die Vereine *Berlin Postkolonial e.V.* oder *Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD) e.V.* das Thema weder in den Berliner Museen und der durch die NS- und SED-Aufarbeitung geprägten Gedenkstättenlandschaft beziehungsweise der historisch-politischen Bildung, noch im Stadtraum nennenswerte Präsenz hatte. Um diese Leerstellen zu füllen, haben wir eine Strategie für die Entwicklung erinnerungskultureller und musealer Formate zur Auseinandersetzung mit dem Kolonialismus in Berlin entwickelt und entsprechende Mittel bereitgestellt. Im März 2019 beschloss das Abgeordnetenhaus den Antrag der rot-rot-grünen Koalitionsfraktionen »Berlin übernimmt Verantwortung für seine koloniale Vergangenheit«, der zahlreiche Maßnahmen zur Aufarbeitung vorsieht – ressortübergreifend, aber auch für den Kulturbereich. Dazu zählen Maßnahmen »im Bereich der Kulturförderung, insbesondere der Berliner Museumsarbeit, der Geschichte und Provenienz ihrer Bestände«, sowie »Maßnahmen für eine sichtbare Erinnerung im öffentlichen Raum«, die in ein gesamtstädtisches Erinnerungskonzept einzubetten sind.

Im Jahr 2020 standen in Berlin erstmals Gelder für die Auseinandersetzung mit dem deutschen Kolonialismus und kolonialen Kontinuitäten im Kulturressort zur Verfügung. Es wurden verschiedene exemplarische dekoloniale Projekte zusammen mit zivilgesellschaftlichen Akteur*innen entwickelt, um unmittelbar in die Arbeit einzusteigen und neue Formate zu erproben. Als zentrales Projekt und als »Nukleus« der Auseinandersetzung mit der Kolonialgeschichte Berlins und der Dekolonisierung der Museen steht das fünfjährige Projekt *Dekoloniale*, das gemeinsam mit den Vereinen *Initiative Schwarze Menschen in Deutschland, Berlin Postkolonial, Each One Teach One (EOTO) e.V.* und der *Stiftung Stadtmuseum Berlin* entwickelt wurde und das vom Land Berlin gemeinsam mit der Kulturstiftung des Bundes gefördert wird.

Die *Dekoloniale* hat im November 2020 unter Pandemiebedingungen ihre Arbeit aufgenommen und wird bis Ende 2024 sowohl online als auch an verschiedenen Orten der Stadt durch diverse Kooperations- und Präsentationsformen wie Veranstaltungen, Ausstellungen, Interventionen im öffentlichen Raum, Museumsberatungen, Webkartierungen kolonialer Orte und Artist-Residencies in Berlin auftreten. Aufgrund von Corona mussten zahlreiche Formate der *Dekoloniale* im letzten Jahr in den digitalen Raum verlegt werden. Trotzdem ist es seit Beginn des Projekts gelungen in der Stadt und in der Öffentlichkeit präsent zu sein. Im November 2021 eröffnete die *Dekoloniale* gemeinsam mit dem Museum Treptow die überarbeitete Ausstellung

zurückGESCHAUT und damit die bundesweit erste Dauerausstellung zur Geschichte von Kolonialismus, Rassismus und Widerstand. Ausgangspunkt der Ausstellung ist die sogenannte *Erste Deutsche Kolonialausstellung*, die als Teil der großen Berliner Gewerbeausstellung von 1896 im Treptower Park stattfand. Auf dieses erste erfolgreiche Kooperationsprojekt mit einem Bezirksmuseum werden in den kommenden Jahren weitere kooperativ erarbeitete Ausstellungen im Museum Friedrichshain-Kreuzberg (2022) und im Museum Charlottenburg-Wilmersdorf (2023) folgen.

Es wird deutlich, dass Berlin bei der Entwicklung postkolonialer musealer Formate nicht auf ethnologische Museen fokussiert, sondern auf alle Museumssparten zielt und so haben wir zusätzlich drei Pilotprojekte an den landesgeförderten Häusern *Brücke-Museum*, *Stadtmuseum* und dem *Deutschen Technikmuseum* finanziert. Sie verfolgten sehr unterschiedliche Ansätze, haben aber gemein, dass sie als Pilotprojekte das Signal an die Museumslandschaft aussenden, dass die Dekolonisierung von Institutionen und ihren Sammlungen für alle Beteiligten erkenntnisreich ist und wichtige Diskussionen in und außerhalb der Häuser anstoßen kann.

Viele Kunstmuseen haben sich in den letzten Jahren mit Dekolonisierung beschäftigt, allerdings fehlten in den Häusern oftmals die Expertise und auch die Personalressourcen. In Berlin half, dass 2018 das Programm »Outreach« in allen institutionell geförderten Museen und Gedenkstätten aufgelegt worden war: Jede Institution hat seit dem Jahr 2018 eine dauerhafte Personalstelle und Sachmittel für eine*n Outreach-Kurator*in erhalten und besetzt, deren oder dessen Aufgabe darin besteht, das Haus für bisher unterrepräsentierte Zielgruppen zu öffnen, Ausschlussmechanismen aufzuspüren und gezielt die Themen Personal, Publikum und Programm zu diversifizieren. Von der Expertise, die dadurch in die Häuser gekommen ist, haben auch die Pilotprojekte zur Dekolonisierung profitiert, da die Outreach-Kurator*innen sich hier inhaltlich besonders einbringen konnten.

Das *Deutsche Technikmuseum* thematisierte in seinem Pilotprojekt die Darstellung des brandenburgisch-preußischen Versklavungshandels in der Schifffahrtsabteilung der Dauerausstellung. Eine von der Zivilgesellschaft vielfach kritisierte Installation zum Versklavungshandel wurde temporär und von der Öffentlichkeit begleitet abgebaut, wodurch in der Ausstellung ein Leerraum entstand, der für unterschiedliche Diskussionsformate mit den Mitarbeitenden des Museums, mit externen wissenschaftlichen und zivilgesellschaftlichen Expert*innen und mit der Öffentlichkeit über geeignete Formen zur Vermittlung der Kolonialgeschichte genutzt werden soll.

Im Stadtmuseum wiederum hat sich das Pilotprojekt sehr stark auf die Sammlung fokussiert. In einem zweijährigen Projekt hat eine erste Betrachtung und Sondierung der Sammlungsbestände der *Stiftung Stadtmuseum Berlin* auf koloniale Zusammenhänge jedweder Art stattgefunden. Dieser erste Check durch Expert*innen hat in der sehr großen Sammlung des Stadtmuseums eine erste Basis für eine tiefergehende Auseinandersetzung mit einzelnen Beständen gelegt. In den folgenden Jahren sollen diese Vorarbeiten durch die seit Anfang 2022 bestehende Kompetenzstelle für dekoloniale Museumspraxis am Stadtmuseum noch weiter intensiviert werden. So viel lässt sich aber schon sagen: Ein solcher Sammlungscheck ist auch für andere Stadtmuseen relevant, wichtig und lohnend.

Im *Brücke-Museum* wurde in der Vorbereitung der Ausstellung *Whose Expression? Die Künstler der Brücke im kolonialen Kontext*, die im Dezember 2021 eröffnet wurde, das breit angelegte »Inreach«-Projekt *Reflexionen. Koloniales Erbe im Brücke-Museum* initiiert, bei dem die Mitarbeiter*innen des Museums in Kooperation mit externen Expert*innen erarbeitet haben, wie mit kolonialen Hinterlassenschaften wie exotisierenden Darstellungen, diskriminierenden Begrifflichkeiten und Verhalten sowie Bildern mit heute als rassistisch gelesenen Werktiteln umzugehen ist. Das Projekt beinhaltete Reflexions-Werkstätten und öffentliche Debatten, die für weitere Arbeitsweisen des Museums festgehalten wurden. Im Brücke-Museum fand parallel dazu ein weiteres wichtiges Pilotprojekt statt: Mit Mitteln des Forschungs- und Kompetenzzentrums Digitalisierung Berlin (digiS) konnte die Ethnographica-Sammlung von Karl Schmidt-Rottluff digitalisiert werden. Im Nachlass des Künstlers und Initiators des *Brücke-Museums* befinden sich 100 Werke aus kolonialem Kontext, die nach intensiver Recherche zu Provenienz und Herkunft gemeinsam mit Expert*innen aus den Herkunftsregionen und dekolonialen Akteur*innen auf der offenen Plattform *Wikimedia Commons* veröffentlicht und nutzbar gemacht wurden.

Neben Projekten in den Landesmuseen war unser Ansatz, die Aufarbeitung des Kolonialismus auch in den Bezirksmuseen zu verankern, wofür der Bezirkskulturfonds (BKF) seit 2020 um jährlich zusätzlich 150.000 Euro erhöht wurde. Mit diesen Mitteln realisieren die Bezirke und die Bezirksmuseen eigene Vorhaben zur historischen und künstlerischen Auseinandersetzung mit der deutschen Kolonialvergangenheit. Auf diesem Weg soll die Kolonialgeschichte der einzelnen Bezirke und ihrer Museen markiert, bearbeitet und bekannt gemacht werden.

Eine glaubhafte Dekolonisierung der Museen und der Erinnerungskultur kann sicher nicht allein in den Kulturinstitutionen stattfinden. Um zivilgesellschaftlichen Akteur*innen zu ermöglichen, dekoloniale Projekte abseits der etablierten Institutionen durchzuführen, wurde der Projektfonds Zeitgeschichte zur Förderung zeitgeschichtlicher und erinnerungskultureller Projekte im Jahr 2020 aufgestockt. Mit den Projekten in den Bezirken und dem Ausbau des Projektfonds Zeitgeschichte wurde insgesamt der dezentrale, multiperspektivische und teilhabeorientierte Charakter des Gesamtvorhabens verstärkt. Zudem wird in einem partizipativen Prozess an einem dezentralen Erinnerungskonzept »Kolonialismus« gearbeitet. Weitere erinnerungskulturelle Vorhaben werden geplant.

Die vorliegende Dokumentation der Pilotprojekte im *Deutschen Technikmuseum*, im *Stadtmuseum* und im *Brücke-Museum* gibt einen Einblick in die hohe Qualität und den Erfolg der bislang umgesetzten musealen Projekte. Und trotz der Erfolge ist klar, dass damit erst die Anfänge einer dekolonialen Museumspraxis in Berlin gemacht wurden. Um die Ergebnisse nachhaltig zu sichern, die Arbeit fortzuführen und weitere Kooperationen anzustoßen, wurde im Jahr 2022 eine Kompetenzstelle für dekoloniale Museumspraxis im *Stadtmuseum* geschaffen. Neben der Auseinandersetzung mit der eigenen Sammlung wird die Kompetenzstelle in Zusammenarbeit mit der *Dekoloniale* die Erfahrungen aus den Pilotprojekten aufgreifen und andere Museen beraten.

Für die nächsten Jahre stehen große und wichtige Aufgaben an, um eine dekoloniale Transformation unserer Gesellschaft zu erreichen. Ich bin zuversichtlich, dass die Impulse aus den Berliner Museen dazu führen werden, dass sich weitere Museen in ganz Deutschland auf den Weg machen, ihren Teil dazu beizutragen.



Dekolonisierung
Illustration: patricia vester | @patriciavester.illustrations



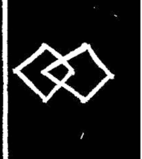


EPA



A CHANGE IS GONNA COME





symbol
of law and justice,
slavery and captivity

Kolonialismus und koloniale Kontinuitäten

Kolonialgeschichte zeigt ihre Nachwirkungen bis in unsere Gegenwart. Die Autor:innen des Themenbereichs Kolonialismus und koloniale Kontinuitäten regen Museen dazu an, sich mit den eigenen Verstrickungen im kolonialen und postkolonialen Raum auseinanderzusetzen, um neue Perspektiven auf die damit in Verbindung stehende Geschichte der Schwarzen Diaspora in Deutschland zu ermöglichen. *Mahret Ifeoma Kupka* fordert das *Museum als Ort der Repräsentation* mit ihrer aktivistischen Haltung kritisch heraus und regt mit Ausstellungsbeispielen aus dem *Museum Angewandte Kunst* in Frankfurt am Main zu einer dekolonialen kuratorischen Praxis an. *Paulette Reed-Anderson* stellt gemeinsam mit *Christian Kopp* ihre umfassenden Recherchen zur Kolonialgeschichte während des Deutschen Kaiserreiches und der Beteiligung Brandenburg-Preußens am Versklavungshandel unter dem Titel *Berlins versklavte Afrikaner:innen – ›Eigentum‹ von Fremden in einem fremden Land* vor.

Das Museum als Ort der Repräsentation
Eine kritische Herausforderung

Mahret Ifeoma Kupka

Als Kunstwissenschaftlerin, Autorin und seit 2013 Kuratorin für Mode, Körper und Performatives am *Museum Angewandte Kunst* in Frankfurt am Main beschäftige ich mich schon sehr lange mit Dekolonisierungsprozessen der Kunst- und Kulturpraxis in Europa und auf dem afrikanischen Kontinent. Mit dieser Expertise wurde ich von Anne Fäser, zu dem Zeitpunkt Outreach-Kuratorin im *Deutschen Technikmuseum*, und Anne Stabler, damals Volontärin im Bereich Schifffahrt und Nautik, zu internen Workshops im März und April 2021 ins *Deutsche Technikmuseum* eingeladen. Ich sollte einen Input zu meiner kuratorischen Praxis und meiner aktivistischen Haltung geben und die Kolleg*innen mit meiner theoriebasierten und praxisorientierten Perspektive bei den Überlegungen zu einem kritischen Umgang mit Kolonialismus unterstützen. Meine Gedanken und Recherchen habe ich in diesem Artikel zusammengefasst.

Die Funktionen eines Museums

Dorothea von Hantelmann und Carolin Meister haben vier für Museen wesentliche Funktionen herausgearbeitet, von denen ich im Folgenden drei vorstellen möchte.[1] Das Museum »etablierte [seit seiner Entstehung im 18. und 19. Jahrhundert] mit der öffentlichen Ausstellung ein neues Ritual der Kunstrezeption, das für westliche demokratische Gesellschaften kennzeichnend wurde. In der Ausstellung«, sagen die Kunsthistorikerinnen, »wurden die Museumsbesucher in eine Ordnung von Werten und Vorstellungen eingeführt, die für diese Gesellschaften konstitutiv waren und es, zumindest in Teilen auch heute noch sind.«[2]

Das Museum wurde (1) zu einem Ort, »der es möglich macht, der Vergangenheit zu begegnen und im gleichen Zuge eine evolutionäre Vorstellung von Zeit, Entwicklung und Fortschritt einzuüben.«[3] Dabei spielte das seit 1777 von Christian Mechel etablierte Sammlungspräsentationsmodell für die kaiserlichen Sammlungen im Oberen Belvedere in Wien eine entscheidende Rolle. Der Kupferstecher, Grafikhändler und Verleger Mechel nahm eine konsequente Hängung der Gemälde nach geografisch abgegrenzten Malerschulen und ihrer stilgeschichtlichen Entwicklung vor. Das detailliert dokumentierte Organisationsprinzip wurde international aufgegriffen – so auch im *Musée Napoléon im Louvre* 1803 – und sollte in Form des modernen kunsthistorischen Museums hegemonial werden: »Seine ›sichtbare Geschichte der Kunst‹ nach ›Ordnung, Auswahl und System‹ folgte einer kunstwissenschaftlichen Perspektivierung, die Historizität, Sequenzialität und Kanonizität als zentrale Kategorien in der Konstruktion nationaler Schulen setzten […]«,[4] merkt die Kunsthistorikerin und Kuratorin Luisa Ziaja an. Gleichzeitig werden, so Ziaja, »sammlungsgeschichtliche oder auch politische Zusammenhänge unkenntlich«[5] gemacht. 1933 erfuhr dieses Ordnungsprinzip mit der Sammlungsstrategie Alfred H. Barrs, damaliger Direktor des heutigen *Museum of Modern Art* in New York, ein Update. Für ihn repräsentierte die Sammlung die Geschichte der Avantgarde, der künstlerischen Moderne, de facto »ausschließlich westlicher, *weißer*, männlicher Künstler«[6], wie Ziaja hervorhebt. Spätestens seit den 1970er Jahren ist diese Kanonisierung immer wieder herausgefordert worden.[7] Dies zeigt aber auch, dass Museen nicht nur Geschichte speichern, sondern auch schreiben und damit konstitutiv sind für die Produktion von Kunst beziehungsweise künftiger potenzieller Exponate.

Neben der Konstruktion von Geschichtserzählung und Zeitlichkeit haben Museen die Funktion (2), Individuen als politische Subjekte herauszubilden. Der Kulturwissenschaftler Tony Bennett sagt, »Museen [sind] vor allem Institutionen des Sichtbaren, in denen ganz unterschiedliche Gegenstände zur Betrachtung ausgestellt werden.«[8] Die Art und Weise, wie die Dinge ausgestellt würden, führten, so Bennett, zur Ausprägung eines »bürgerlichen Blicks«, »der die in dieser Darbietung verkörperten bürgerlichen Lehren für die Museumsbesucher sichtbar, verständlich und auf das eigene Leben übertragbar macht.«[9] Bennett betont, dass das allerdings nur für jene gilt, die von Beginn an zum Adressaten*innenkreis des Museums gehören, was de facto nicht waren: Frauen, Kinder, die Arbeiter*innenklasse, Kolonisierte und wie in vielen westlichen Ländern bis heute noch Migrant*innen. Bennet ergänzt: »Tatsächlich sind es […] oft die von verschiedenen Museumstypen erzeugten

Formen des ›bürgerlichen Blicks‹, mit welchen der Unterschied zwischen Bürgern und Nichtbürgern als ein Unterschied visueller Fähigkeiten konstruiert wird.«[10] Im Ausstellungsraum wird demnach nicht nur »das ästhetische Subjekt ausgebildet, dessen Urteilsvermögen sich vermeintlich frei mit Blick auf die Kunst entfaltet«[11], sondern auch das politische, männliche, *weiße* Subjekt getestet, das sich selbst regiert, reguliert und abgrenzt.

Museen konstruieren zudem (3) Subjekt-Objekt-Beziehungen. Der präsentierte Gegenstand erzeugt Betrachter*innen, deren »Subjektivität sich in der Rezeption dieser Werke artikuliert.«[12] Ausstellungen tragen maßgeblich zur modernen Subjektivitätsbildung bei, indem sie diese zwei Perspektiven zusammenbringen: a) das produzierte Subjekt und b) das Objekt, das konsumiert wird beziehungsweise zu dem aktiv und intentional eine Beziehung hergestellt wird. Zugleich wird das Objekt zu einem autonomen Werk erhöht. Erst das Museum, so der Kunsttheoretiker Jean-Louis Déotte, verhelfe dem Kunstwerk im Sinne einer modernen Ästhetik zur Erscheinung. Er schlägt vor, »das Museum als denjenigen Apparat zu denken, der im ästhetischen Regime der Kunst das Erscheinen bestimmt. Denn indem es die Werke aus ihren politischen, sozialen, ethnischen und anderen Funktionszusammenhängen herauslöst, legt es ihre unterschiedlichen, ja widerstreitenden Funktionsweisen unter dem gemeinsamen Dach des Ästhetischen still: Durch die Tilgung der Kontexte bringt der vermeintliche Ort des Erinnerns ein Vergessen hervor, an dessen Stelle ein universaler Wert tritt – der Wert des Ästhetischen.«[13]

Museumssammlungen neu denken

Das *Museum Angewandte Kunst* in Frankfurt, für das ich seit 2013 als Kuratorin tätig bin, begreift sich seit seiner Neuausrichtung 2012 durch den heutigen Direktor Prof. Matthias Wagner K als »lebendiger Ort des Entdeckens«.[14] Es richtet »den Fokus auf die Wahrnehmung gesellschaftlicher Strömungen und Entwicklungen.«[15] Weiter heißt es auf der Website: »Vor dem Hintergrund seiner bedeutenden Sammlungen will es Verborgenes sichtbar machen und Beziehungen schaffen zwischen den Geschehnissen und Geschichten rund um die Dinge. […] Mit neuen Präsentationsformaten geht das *Museum Angewandte Kunst* auf Distanz zu den traditionellen, aus dem 19. Jahrhundert stammenden Sammlungs- und Ordnungskriterien. An die Stelle einer Auseinandersetzung mit den Objekten allein aus ihrer Historie heraus ist ein Aus- und Verhandeln von zeit- und unzeitgemäßen Betrachtungen getreten, woraus

Fragestellungen erwachsen, denen in thematischen Ausstellungen mit immer wieder neuen Objektkonstellationen begegnet wird.«[16] Eine Kehrtwende zur Tradition der sogenannten Kunstgewerbemuseen, in der das *Museum Angewandte Kunst* steht. Jene sind als Institutionen aus den Kunst- und Wunderkammern des 18. Jahrhunderts hervorgegangen, mit dem Zweck, exemplarisch kunsttechnische Vorbilder für Kunst und Handwerk bereitzustellen, chronologisch sortiert und nach künstlerischer und landschaftlicher Zusammengehörigkeit gruppiert.

Diese Neuausrichtung und damit verbundene Neubetrachtung der Dinge kann als Basis für ein Nachdenken über Dekolonisierung von Museumspraxis fungieren. Einem Ablösen der Präsentationsformen von »traditionellen Klassifikationen nach Gesichtspunkten der Form oder Farbe, des Materials oder einer Chronologie« geht eine Infragestellung überkommener Wissenshierarchisierungen voraus. Können Kategorien auch ganz anders sein? Brauchen wir sie überhaupt und wie verändert sich unsere Beziehung zu den Objekten, wenn wir veränderte Kriterien der Betrachtung anlegen? Sagen die Sammlung und ihre Klassifizierung nicht viel mehr über die Sammelnden aus, als über das gesammelte Objekt? Was erzählt das Objekt und wie können alternative (verlorene) Geschichten über es geborgen werden? Verlorenes Wissen zu bergen, zu rekonstruieren und für eine Zukunft nutzbar zu machen kann eine Form der Dekolonisierung sein. Das *Museum Angewandte Kunst* nähert sich dieser Herausforderung anhand unterschiedlicher Ausstellungsvorhaben. Das Konzept der ständigen Ausstellung wurde zugunsten eines dynamischen Wechselausstellungsprogramms aufgegeben.[17] Im Folgenden stelle ich zwei Ausstellungsbeispiele aus meiner kuratorischen Praxis vor:

Contemporary Muslim Fashions

Contemporary Muslim Fashions war die weltweit erste umfassende Ausstellung in westlichen Museen, die sich einem Phänomen, das als zeitgenössische muslimische Mode bezeichnet wurde, widmete. Die Schau wurde an den *Fine Arts Museums of San Francisco* inhaltlich erarbeitet und war danach 2019 am *Museum Angewandte Kunst* in Frankfurt zu sehen. Die Auswahl der Exponate zeigte rund 80 Ensembles etablierter und jüngerer, hauptsächlich Designerinnen aus den Bereichen Luxus-Mode, Streetwear, Sportswear und Couture aus dem Nahen und Mittleren Osten, Malaysia und Indonesien sowie Europa und den USA. *Contemporary Muslim Fashions* hatte den

Anspruch, die vielfältigen, in diesen unterschiedlichen Ländern regional geprägten aktuellen Interpretationen muslimischer Bekleidungstraditionen zu beleuchten und dabei nicht nur regionale Besonderheiten, sondern auch die Gemeinsamkeiten sichtbar zu machen. Die Schau setzte einen Fokus auf gesellschaftliche, religiöse, soziale, politische und wirtschaftliche Aspekte und ihren Verflechtungen.[18]

Contemporary Muslim Fashions erfuhr sehr viel Gegenwind und ist die bislang am kontroversesten diskutierte Ausstellung in der Geschichte des *Museum Angewandte Kunst*. Ein Hauptteil der vielfältigen Kritik zielte darauf ab, dass die Schau die Unterdrückung der Frau propagiere, indem sie Bedeckungszwänge Frauen gegenüber, die in vereinzelten, muslimisch geprägten Regionen der Welt existieren, als Mode verherrliche. Tatsächlich waren Kritik an Unterdrückung und Zwang auch Thema der Ausstellung, in den Dokumentarfotografien und künstlerischen Interventionen. Doch der Schwerpunkt lag auf der Emanzipation muslimischer Frauen, die selbstbestimmt ihren Glauben leben und gestalten und das mit oder auch ohne Kopfbedeckung. Nur rund ein Drittel der Exponate wies Kopfbedeckungen auf, die als genuin muslimisch hätten gedeutet werden können.

Der Ausstellung ging es vor allem darum, die einseitige, westlich-*weiße* Perspektive auf Muslim*innen zu erweitern und ein Bewusstsein zu schaffen für ein weltweites (modisches) Phänomen, das unter Hashtags wie #Mipsters (der sogenannten Muslim-Hipsters) oder auf Instagram- und TikTok-Accounts Millionen begeisterte Follower erreicht und das auf den Straßen westlicher Metropolen längst gelebter Alltag ist. Auch ging es darum, eine westlich-*weiße* Vorstellung von Mode herauszufordern, multiperspektivisch zu denken, um einer Welt, die in ihrer Ausdifferenziertheit immer sichtbarer wird, gerecht werden zu können. Kritik erfuhr *Contemporary Muslim Fashions* auch dafür, dass sie bei bester Absicht dennoch Stereotype festigte und einer Dichotomie aus »Wir und Die Anderen« verhaftet blieb. Zwar wurden Musliminnen bei der Erarbeitung der Ausstellung beratend hinzugezogen, schrieben Beiträge im Katalog und waren Teil des Rahmenprogramms, doch blieb es letztlich eine Ausstellung einer *weißen* Institution für ein vorrangig *weißes* Publikum und konnte dem Vorwurf der Exotisierung wenig entgegensetzen.

Dennoch war *Contemporary Muslim Fashions* ein wichtiger Beitrag zu einer unbedingt zu führenden Debatte über notwendige, neue kuratorische Instrumentarien, die dabei unterstützen, nicht weiterhin Stereotype aus der Perspektive eines *weißen* Blicks zu festigen.[19]

Ausstellungsansichten »Contemporary Muslim Fashions«
Fotos: Wolfgang Günzel, Museum Angewandte Kunst





Life doesn't frighten me. Michelle Elie wears Comme des Garçons

Die Folgeausstellung *Life doesn't frighten me. Michelle Elie wears Comme des Garçons* wählte von Beginn an einen anderen Weg. Sie zeigte die *Comme-des-Garçons*-Sammlung der in Köln lebenden Michelle Elie und stellte die spezielle Melange aus japanischem Avantgarde-Design mit der Lebensrealität der Schwarzen Designerin und Stil-Ikone Elie ins Zentrum des Interesses. Vor dem Hintergrund der weltweiten Black-Lives-Matter-Proteste 2019 wurde die politische Dimension der nur wenige Wochen zuvor eröffneten Ausstellung um Fragen der Repräsentation und Diversität Schwarzer Perspektiven in Mode und Museumsräumen vordergründig. Titelgebend für die Ausstellung war das gleichnamige Gedicht Maya Angelous von 1978 *Life doesn't frighten me*, in dem ein junges Schwarzes Mädchen selbstbewusst den Widrigkeiten ihres Lebens entgegentritt. Keine Angst vor dem Leben zu haben, ihm vielmehr mit Haltung entgegenzutreten, trug Michelle Elies Mutter ihr stets auf. Bis heute ihr Lebensmotto.

Elies Familie wanderte von Haiti nach New York aus, wo sie aufwuchs. Dort jobbte sie später als Model. Allerdings entsprachen ihre Körperform und Hautfarbe nicht den gewünschten Standards der damaligen Modewelt. Der große Erfolg blieb aus. Über die Entwürfe der japanischen Designerin Rei Kawakubo, die seit 1969 mit ihrem Label *Comme des Garçons* jede Saison aufs Neue die Grenzen der Tragbarkeit radikal auslotet, fand Elie zu einem eigenen Körperbewusstsein. Mode von *Comme des Garçons* widersetzt sich jeder eindeutigen Sinn- und Funktionszuschreibung. Die Entwürfe schaffen Raum um die Träger*innen, greifen in den Raum aus und nötigen sowohl Träger*innen als auch Betrachter*innen, sich räumlich zu inszenieren beziehungsweise zu reagieren.

Elie macht sich selbst zum dreidimensionalen Kunstobjekt aus Kleid und Körper in Bewegung. Sie überspitzt damit zugleich die Erfahrung Schwarzer Körperlichkeit in mehrheitlich *weißen* Räumen, fordert die Objektifizierung heraus, die diese historisch und bis heute erfahren muss, und wird zum selbstbestimmten Subjekt. 50 Puppen, die nach ihrem Abbild gestaltet waren, verdeutlichten, dass es bei der Ausstellung einerseits um die Erfahrung Elies in Kleidern von *Comme des Garçons* ging; andererseits aber auch um die Besetzung des Museums als einen politischen Raum, der seit jeher als anders Kategorisierte entweder ausschloss oder zum ausgestellten Objekt machte.

Ausstellungsansichten »Life doesn't frighten me«
Fotos: Wolfgang Günzel, Museum Angewandte Kunst





Museum neu denken

»Was wäre, wenn das Museum nicht über das Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln definiert wäre (und damit über das nationale, koloniale institutionelle Projekt der westlichen Aufklärung), sondern über die transgenerationelle Tradierung von Wissen um und mit Dingen und Material? Was wäre, wenn das Museum ein ›Erinnerungsort‹, eine ›Kontaktzone‹ oder ein ›dritter Raum‹ wäre, an dem Geschichte/n geteilt werden?«[20] Mit diesen Fragen hebelt die Kunstvermittlerin und Kuratorin Nora Sternfeld die eingangs formulierten Funktionen von Museen aus und entwirft die Idee des Para-Museums, von dem sich Ansätze in der aktuellen Praxis des *Museum Angewandte Kunst* in Frankfurt finden lassen. Das Para-Museum denkt Sternfeld als »eine Praxis, die zugleich im Museum […] und über dieses hinaus operiert, als einen Raum des Verlernens und der (Wieder-)Aneignung, in dem ›die Welt‹, ›Kunst‹, ›Geschichte‹ und ›die Zukunft‹ aus einer postkolonialen und weltläufigen Perspektive neu verhandelt werden können.«[21] Das Para-Museum ist »ein Ruf nach der Deprovinzialisierung des Museums«[22]. Es geht darum, »sich in Differenz und Verhandlung neu zu entwerfen«[23] und nicht allein die »kolonialen Gewaltgeschichten« und die »verschwiegenen, unterworfenen und stillgestellten Geschichten des Wissens«[24] wieder aufzurufen. Das Neuentwerfen ist als potenziell nicht abschließbarer Prozess zu denken, der Machtstrukturen hinterfragt und Deutungsmuster verlernt. Das neue Museum ist möglicherweise ein sich ständig wandelndes, ein Ort der beständigen Infragestellung und Neuorientierung.

Anmerkungen

1 Für die vollständige Auflistung vgl. Dorothea von Hantelmann, Carolin Meister (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich 2010, S. 7–18.
2 Ebd.: S. 8.
3 Ebd.: S. 9.
4 Martina Griesser-Stermscheg, Nora Sternfeld, Luisa Ziaja (Hg): Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive, Berlin 2020, S. 23.
5 Ebd.: S. 23.
6 Ebd.: S. 25.

7 Vgl. ebd., S. 25: »Spätestens seit den 1970er Jahren geriet dieser Kanon wie auch die Institution selbst vonseiten einer feministischen, queeren, marxistischen und postkolonialen Kritik durch KünstlerInnen, AktivistInnen und TheoretikerInnen massiv unter Beschuss.«

8 Tony Bennett: Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens, In: Dorothea von Hantelmann, Carolin Meister (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich 2010, S. 47.

9 Ebd.

10 Ebd.: S. 48.

11 Dorothea von Hantelmann, Carolin Meister (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich 2010, S. 11.

12 Ebd.: S. 13.

13 Hantelmann, Meister (2010), S. 14, zitiert nach: Jean-Louis Déotte: Das Museum ist kein Dispositiv, In: Dorothea von Hantelmann, Carolin Meister (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich 2010, S. 79–98.

14 Das Konzept Museum als Möglichkeitsraum, https://www.museumangewandtekunst.de/de/museum/das-konzept (Zugriff: 24.02.2022).

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Die Abteilung Elementarteile zeigt Highlights aus der Museumssammlung in ihrer Einzigartigkeit, von traditionellen Klassifikationen nach Gesichtspunkten der Form oder Farbe, des Materials oder einer Chronologie gelöst. Vgl. Elementarteile aus den Sammlungen, https://www.museumangewandtekunst.de/de/besuch/ausstellungen/dauerausstellungen/elementarteile-aus-den-sammlungen (Zugriff: 24.02.2022).

18 Vgl. Contemporary Muslim Fashions, https://www.museumangewandtekunst.de/de/besuch/ausstellungen/contemporary-muslim-fashions (Zugriff: 24.02.2022). Zur Ausstellung erschien ein Katalog: Jill D'Alessandro, Reina Lewis (Hg.): Contemporary Muslim Fashions. München 2018.

19 Dieser Absatz erschien bereits in leicht geänderter Form in: Mahret Ifeoma Kupka, Hold on to your Love. Was Mode zu Mode macht, In: Martin Seiler (Hg.): Ich bin, weil wir sind. Warum Haltung das Miteinander stärkt, Frankfurt 2021, S. 59f.

20 Nora Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum, Berlin 2018, S. 87.

21 Ebd.

22 Ebd.: S. 93.

23 Ebd.
24 Ebd.

Berlins versklavte Afrikaner
»›Eigentum‹ von Fremden in einem fremden Land«[1]

Paulette Reed-Anderson und Christian Kopp

Die Beteiligung Brandenburg-Preußens am transatlantischen Handel mit versklavten Menschen afrikanischer Herkunft ist ein komplexes und vielschichtiges Thema, zu dem die Historikerin Paulette Reed-Anderson schon seit vielen Jahren forscht. Im Rahmen des Projektes zum Abbau des Ausstellungsmoduls zum brandenburgisch-preußischen Versklavungshandel im *Deutschen Technikmuseum* hat sie ihre bisherigen Forschungsergebnisse in einem Vortrag am 11. Februar 2021 vorgestellt und in diesem Beitrag gemeinsam mit dem Historiker Christian Kopp überarbeitet. Mit Hilfe der historischen Quellenanalyse soll hier auf einige bedeutsam erscheinende Aspekte der Beteiligung Brandenburg-Preußens am transatlantischen Handel mit versklavten Menschen afrikanischer Herkunft näher eingegangen werden. Das sind einerseits zwei exemplarische Autobiografien von Afrikanern in Europa sowie die Lebensumstände Versklavter insbesondere in Brandenburg-Preußen. Andererseits geht es um die tragenden Säulen des Systems der Sklaverei: die rechtlichen Rahmenbedingungen und Gesetze, welche die Sklaverei in Preußen regulierten, sowie um das komplexe europäische Vertragssystem – erst für den Versklavungshandel und dann für seine Abschaffung.

Zwei Selbstdarstellungen von Afrikanern in Europa

Um seine Freilassung zu erwirken richtet sich am 19. April 1780 ein von dem preußischen Diplomaten Joachim Erdmann von Arnim in Kopenhagen gekaufter Afrikaner mit einem Bittbrief an den preußischen König Friedrich II. In seiner handschriftlichen Petition, die zu einem Gerichtsverfahren führte und vom König selbst abgelehnt wurde, beschreibt der Versklavte nicht nur

Einzelheiten über die Modalitäten seines Verkaufs, sondern auch zu seiner Person:

> »[…] mein noch zeitiger Herr der Cammerherr von Arnim zu Friedensfelde [hat] mir vor 7 Jahren zu Dennemarck von den geheimenrath Wurm mit die Conditiones vor 150 rtlr [Reichstaler] abhandelte, […]
> Ich habe aber den Cammerherrn Herrn von Arnim bereits schon volle 7 Jahr folglich schon 3 Jahr über die Zeit mehr als ich schuldig so dienen müssen, und in dieser ganzen Zeit [hat er] mir nicht einmahl zum Christenthum (wie doch billig von ihm gewesen wäre), […] und weiß bis jetzt noch nicht, wofür eine Religion mir angemessen.[…]
> […] ich bin jetzt wie ich nicht anders gedeute ein Unterthan Sr Königlichen Majestaet von Preussen gleich andern mit, und glaube um so mehr daß mir so wohl Gerechtigkeit widerfahren als meine Freyheit hier im Lande gelassen werden muß. Er [von Arnim] gedenket zwar wie ich unter der Hand in Erfahrung bringen wollen, das Recht zu haben mir wiederum an einen andern verkaufen zu können, […]
> Ewr. Königlichen Majestaet wollen allergnädigst geruhen, mir in diesen vorangeführten Umständen als einen Ausländer und Unterthan Gerechtigkeit wiederfahren und dem Cammerherrn von Arnim als meinen noch zeitigen Herrn aufgeben zu lassen, […]
> Damit […] ich mir einen Herrn suchen könne der mir so wohl im Christenthum unterrichten läßt, als auch in der Folge von demselben auf meine alte Tage mein bißgen Brod in Ruhe essen zu können zu hoffen (?) habe. […]
> allerunterthänigster Knecht der Mohr bey den Cammerherrn von Arnim zu Friedenfelde«[2]

Nur wenig später, im Jahr 1787, wird in London das Buch *Thoughts and Sentiments on the Evil and Wicked Traffic of Slavery and Commerce of the Human Species, Humbly Submitted To The Inhabitants of Great Britain, by Ottobah Cugoano, A Native of Africa* veröffentlicht. Es ist ein politisches Buch: Der aus Westafrika stammende Cugoano setzt Sklavenhalter Räubern gleich und vertritt die Ansicht, dass Widerstand die moralische Pflicht der Versklavten sei. Er weist die in Europa vorherrschende Meinung zurück, dass Menschen afrikanischer Herkunft minderwertig seien. Auch greift er die Annahme an, dass die Versklavung in afrikanischen Gesellschaften den transatlantischen Versklavungshandel rechtfertigen könne.[3]

Zudem erfahren wir biografische Einzelheiten:

»[…] Ich wurde von einigen Freunden gebeten, diese Informationen über mich selbst hinzuzufügen: Als ich entführt und von Africa weggebracht wurde, war ich 13 Jahre alt, im Jahr der christlichen Aera 1770, und war ungefähr neun oder zehn Monate […] in Grenada und ungefähr ein Jahr an verschiedenen Orten auf den Westindischen Inseln, mit Alexander Campell, Esq. der mich 1772 nach England brachte. […] Einige gute Leute (haben mich beraten), mich taufen zu lassen, damit ich nicht weggetragen und wieder verkauft werde. Ich wurde von meinem Herren Stewart genannt, aber um […] [getauft zu werden], wurde ich John Stewart [.] genannt und ich wurde getauft […] und in der St. James Church im Jahr 1773 registriert. […] Ich habe nur meinen afrikanischen Namen auf den Titel des Buches gesetzt. […]« [4]

Bei einem Vergleich der zwei Darstellungen fällt auf, dass beide Männer afrikanischer Herkunft auch innerhalb Europas fürchten mussten, weiterverkauft zu werden. Deutlich wird zudem, dass sich beide darum bemühten, getauft und in die christliche Glaubensgemeinschaft aufgenommen zu werden. Für den namenlosen Versklavten bei von Arnim in Friedenfelde lässt sich nur vermuten, dass er sich davon Zugehörigkeit, Schutz und eventuell sogar die Freiheit versprach. Von Cugoano wird dieses Motiv für seinen Übertritt zum Christentum ausdrücklich benannt. Zudem brachte erst die Taufe einen eingetragenen (europäischen) Namen mit sich. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass der durch von Arnim versklavte Afrikaner keinen eigenen Namen angeben kann.

Lebensumstände der Versklavten

Bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts folgte das Kurfürstentum Brandenburg dem Beispiel von Portugal, den Niederlanden, Frankreich, England, Dänemark und Schweden und vereinbarte Pachtverträge für Stützpunkte und Niederlassungen in Westafrika und auf den westindischen Inseln in der Karibik. Das Hauptziel dieser Bemühungen war die Teilhabe am profitablen Handel mit Versklavten aus Westafrika, wie ein 1685 verfasstes Schreiben Benjamin Raulés, Generaldirektor der brandenburgischen Marine, an den Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg unterstreicht. Darin heißt es:

»Ein jeder weiß, dass der Sklavenhandel die Source des Reichthums ist, den die Spanier aus ihren Indien holen, und dass derselbe mit ihnen den Reichthum theilet, der die Sklaven anzuschaffen weiß. Wer weiß, wieviel Millionen

> baar Geld die niederländisch westindische Kompagnie aus dieser Sklavenlieferung an sich gebracht!«[5]

Dokumente wie die *Instruction für den Commandeur de Voss zur Schifffahrt nach der Guineischen Küste nebst dem von Gröben* durch Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg vom 17. Mai 1682 schildern Einzelheiten der Verschleppung aus Westafrika. Der Kurfürst ordnete an, die kleine Fregatte *Moriaen* unter Kapitän Philipp Blonck möge

> »[…] Einhundert Sklaven übernehmen und erstlich nach S. Thomae [in Westafrika, d.A.] laufen, allda sechzig Stücke Sklaven verhandeln, mit den übrigen aber, nämlich mit zwanzig großen Sklaven von 25 bis 30 Jahren und zwanzig von 8 á 16 Jahren neben dem Golde, Grain und Elfenbein nach Hamburg kommen.
> Der Commandeur Voss aber soll fünfhundert Sklaven einnehmen, damit nach Barbice [Berbice, heute Suriname und Guyana, d.A.] laufen, … gegen eine bündige Quittung drei a vierhundert, zum wenigsten dreihundert gute, gesunde liefern, alt 15 bis 36 Jahr, nicht blind, lahm oder mit gestümmelten Gliedern, dass sie zur Arbeit untüchtig wären, man möchte dann 7 bis 14 jährige par force handeln müssen, solcher soll er 3 vor 2 und deren, die von 7 Jahren und darunter sind, bis an den Säugling 2 vor einem geben, aber dem Säugling selbst soll die Mutter folgen.«[6]

Die vom Kurfürsten befohlene Verschiffung von Westafrikaner via Hamburg nach Berlin ist Teil einer Praxis, die an Europas Königshöfen, unter Adligen und in begüterten Kaufmannshäusern schon im 17. Jahrhundert verbreitet war. Sie existierte neben der in viel größerem Umfang betriebenen Verschleppung Versklavter auf die amerikanischen Kontinente. Dabei wurden teilweise schon im Vorfeld von transatlantischen Schifffahrten »Bestellungen« aufgegeben. Beim Eintreffen wurden die Menschen – im deutschen Sprachraum zumeist als »Mohren« bezeichnet – an ihre »Besitzer« übergeben.

Die für die (überwiegend männlichen) Versklavten in Brandenburg-Preußen vorgesehenen Arbeitsbereiche hatten zumeist repräsentativen Charakter und beschränkten sich in der Regel auf Dienste im Hofhaushalt oder bei der Armee, wo sie als Spielleute und einfache Soldaten eingesetzt wurden. Die jungen Diener waren prachtvoll gekleidet und trugen oft auch ein goldenes Halsband. Das Halsband kennzeichnete eine Person als versklavt.[7]

Die Namensgebung war ein weiterer Hinweis auf ihren Status. Am brandenburgisch-preußischen Hof bekamen die Versklavten bei der Taufe häufig

die Vornamen ihrer adligen »Besitzer«. Die afrikanischen Knaben und Männer im Musikdienst waren im 18. Jahrhundert durch spezielle Uniformen gekennzeichnet. Oft hatten sie einen breiten silbernen Ring um den Hals und Ohrgehänge aus Silber zu tragen. Wie die Diener am Hof kennzeichnete sie dieses Halsband als Versklavte.[8]

Zeugnis von der Präsenz versklavter Schwarzer Menschen in Deutschland ab dem späten 17. Jahrhundert geben auch zahlreiche Werke der zeitgenössischen Kunst. So sind etwa auf Gemälden der Hofmaler Paul Carl Leygebe (1664–1730), Antoine Pesne (1683–1757) und Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699–1753) sowie in den Aquarellen von Franz Krüger (1797–1857) Afrikaner am preußischen Hof zusammen mit ihren »Besitzer« verewigt worden.

Paul Carl Leygebe – Tabakskollegium Friedrichs I. in Preußen, Öl auf Leinwand, 1709–1710.[9]
Bildquelle: Wikimedia Commons



Duldung und Abschaffung der Sklaverei in Preußen: die Klage des Marcellino

Erst im Jahre 1857 wurde die Sklaverei in Preußen vollständig abgeschafft. Einen gewichtigen Anteil daran hatte der versklavte Afrobrasilianer Marcellino. Er war im März 1852 in Rio de Janeiro von dem deutschstämmigen Mediziner Ritter gekauft und von diesem 1854 zu einem längeren Aufenthalt nach Dresden und dann nach Berlin mitgenommen worden.

Als Ritter ankündigte, Marcellino wieder mit zurück nach Brasilien nehmen zu wollen, wandte sich dieser an das Königliche Stadtgericht zu Berlin, um seine Freiheit zu erlangen. Dieses erkannte das von Ritter beanspruchte Besitzrecht an Marcellino grundsätzlich an, entschied aber, dass er innerhalb der nächsten neun Monate zusätzliche Beweise dafür aufbringen müsse, dass dieser sein Sklave sei. Anderenfalls würde Ritters Besitzrecht an Marcellino für immer erlöschen. In zweiter Instanz wurde das Urteil jedoch revidiert: das Kammergericht in Berlin wies Marcellinos Klage ab und gab Ritter ohne diese Auflage Recht.[10]

Rechtsgrundlage für die Entscheidung des Kammergerichts in Berlin war das *Allgemeine Landrecht für die Preußischen Staaten*, das 1794 kodifiziert worden war. Darin gab es eine Anzahl von Paragrafen, welche sich explizit auf den Status der Sklaverei in Preußen sowie auf die Beteiligung preußischer Untertanen am Versklavungshandel bezogen.

Entscheidend für den Fall Marcellinos waren die § 196–208 (»Von Sklaven«) in Teil 2, Titel 5. Darin heißt es gleich zu Beginn:

> »§. 196. Sklaverey soll in den Königlichen Staaten nicht geduldet werden.«

Dieser generellen Anweisung stand allerdings ein Ausnahme-Paragraf entgegen, der dazu führte, dass die Sklaverei im Königreich Preußen auch nach 1794 offiziell weiter existierte – ganz abgesehen davon, dass »freigelassene« Versklavte in Preußen noch zur Abarbeitung ihres Kaufpreises verpflichtet waren, was Jahre in Anspruch nehmen konnte:

> »§. 197. Kein Königlicher Unterthan kann und darf sich zur Sklaverey verpflichten.
>
> §. 198. Fremde, die sich nur eine Zeitlang in Königlichen Landen befinden, behalten ihre Rechte über die mitgebrachten Sklaven.

§. 199. Doch muß ihnen die Obrigkeit Schranken setzen, wenn sie diese Rechte bis zu lebensgefährlichen Mißhandlungen der Sklaven ausdehnen wollten.

§. 200. Wenn dergleichen Fremde sich in Königlichen Landen niederlassen; oder auch, wenn Königliche Unterthanen auswärts erkaufte Sklaven in hiesige Lande bringen: so hört die Sklaverey auf.

§. 201. Der Herr hat also kein persönliches Eigenthum über den gewesenen Sklaven.

§. 202. Doch muß letzterer von solcher Zeit an dem Herrn ohne Lohn so lange dienen, bis er denselben dadurch für die auf seinen Ankauf etwa verwendeten Kosten entschädigt hat.«[11]

Nach dem Allgemeinen Landrecht von 1794 hätte der eingangs erwähnte Schwarze Diener von Arnim ein Anrecht auf Freilassung gehabt, denn Arnim war preußischer Untertan, dem es nun nicht (mehr) erlaubt gewesen wäre, einen Menschen in der Versklavung zu halten. Gegenüber der unklaren rechtlichen Situation im Jahre 1780 stellte das Allgemeine Landrecht von 1794 also eine gewisse Liberalisierung dar.

Da aber Ritter vom Gericht nicht als Preuße, sondern als brasilianischer Ausländer eingestuft wurde, stand Marcellinos Anspruch auf Freiheit noch immer der §198 entgegen. Lediglich ein Schutz vor »lebensgefährlichen Misshandlungen« durch seinen hier richterlich anerkannten »Besitzer« stand ihm nach §199 zu.

Das *Allgemeine Landrecht für die Preußischen Staaten* regelte in §2046-2049, Teil 2, Titel 8, Abschnitt 13 (»Von Versicherungen«) zudem auch explizit die Beteiligung von preußischen Untertanen am transatlantischen Versklavungshandel. Dieser wurde nicht etwa verboten oder moralisch in Frage gestellt. Vielmehr hieß es, dass »Sklaven oder lebendige Thiere« wie »verderbliche Waaren« als besondere Schiffsfracht detailliert dokumentiert und extra versichert werden müssten.[12]

Gesetzessammlung für die Königlich-Preußischen Staaten, 1857, S. 160: (Nr. 4636.) »Gesetz, betreffend die Abänderung der im Allgemeinen Landrecht Theil II. Til. 5 §§. 198. ff, enthaltenen Bestimmungen über Sklaven. Bonn 9. März 1857.«

— 160 —

(Nr. 4636.) Gesetz, betreffend die Abänderung der im Allgemeinen Landrecht Theil II. Titel 5. §§. 198. ff. enthaltenen Bestimmungen über Sklaven. Vom 9. März 1857.

Wir Friedrich Wilhelm, von Gottes Gnaden, König von Preußen ꝛc. ꝛc.

verordnen, mit Zustimmung beider Häuser des Landtages Unserer Monarchie, was folgt:

§. 1.

Sklaven werden von dem Augenblicke an, wo sie Preußisches Gebiet betreten, frei.

Das Eigenthumsrecht des Herrn ist von diesem Zeitpunkte ab erloschen.

§. 2.

Alle diesen Vorschriften entgegenstehenden Bestimmungen, insbesondere die §§. 198. bis 208. Theil II. Titel 5. des Allgemeinen Landrechts, werden hiermit aufgehoben.

Urkundlich unter Unserer Höchsteigenhändigen Unterschrift und beigedrucktem Königlichen Insiegel.

Gegeben Charlottenburg, den 9. März 1857.

(L. S.) Friedrich Wilhelm.

v. Manteuffel. v. d. Heydt. Simons. v. Raumer. v. Westphalen.
v. Bodelschwingh. v. Massow. Gr. v. Waldersee.
v. Manteuffel II.

Redigirt im Büreau des Staats-Ministeriums.

Berlin, gedruckt in der Königlichen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei.
(Rudolph Decker.)

Außerdem bestimmte das Allgemeine Landrecht von 1794 in §2227 desselben Abschnitts, dass der Versicherer für evtl. Todesfälle einzelner Versklavter nicht aufzukommen hätte. An der technokratischen Auflistung der verschiedenen Todesarten lässt sich ablesen, dass die Gesetzgeber in Preußen eine sehr genaue Vorstellung von den Schrecken des transatlantischen Menschenhandels hatten:

> »Bey Negersklaven haftet der Versicherer nicht für das Leben derselben, wenn sie an Krankheiten sterben; oder sich selbst umbringen; oder eine Revolte anfangen, und dabey Schaden leiden.«[13]

Obwohl Marcellino mit seiner Klage erfolglos blieb, war es ihm möglich, in Preußen zu bleiben und schließlich seine Freiheit zu erhalten. Zudem hatte sein rechtlicher Widerstand Konsequenzen. So befassten sich in der Folge beide Kammern des preußischen Parlaments mit den Paragrafen unter dem Titel »Von Sklaven« im *Allgemeinen Landrecht für die Preußischen Staaten*.[14]

Im Ergebnis wurde das »Gesetz, betreffend die Abänderung der im Allgemeinen Landrecht Theil II. Til. 5 §§. 198. ff, enthaltenen Bestimmungen über Sklaven« erlassen, das schließlich am 9. März 1857 eindeutig verfügte:

> »§1 Sklaven werden von dem Augenblicke an, wo sie Preußisches Gebiet betreten, frei. Das Eigenthumsrecht des Herrn ist von diesem Zeitpunkte ab erloschen.«[15]

Das europäische Vertragssystem für den Versklavungshandel

Die europäischen Länder schlossen im 17. und 18. Jahrhundert eine Vielzahl von Abkommen und Vereinbarungen zum Ausbau und zur Entwicklung des Versklavungshandels ab. Als wichtigste Kolonialmacht in den Amerikas und Großabnehmer von Versklavten spielte Spanien beim Handel mit Menschen vom afrikanischen Kontinent, den es wegen fehlender eigener Stützpunkte in Westafrika lange Zeit anderen überließ, eine zentrale Rolle. Der *Asiento de Negros* war eine vertragliche Vereinbarung zwischen der spanischen Krone und wechselnden südeuropäischen Handelshäusern – oft ansässig in Cadiz oder Sevilla – über die Lieferung festgelegter Zahlen von versklavten Westafrikanern. Diese privaten Vertragspartner der Spanier waren wiederum eng mit den wechselnden Handelsgesellschaften aus Portugal, Holland, England, Frankreich und kurzzeitig auch aus Brandenburg verbunden.

Dieses Vertragssystem regelte die Verschiffung der gefangen gehaltenen Menschen von Westafrika in die spanischen Kolonien. Das *Asiento*-System erwies sich dabei als sehr effektiv, um die kontinuierliche Lieferung von Menschen zu gewährleisten. Die Vergabe von *Asiento*-Verträgen sicherte der spanischen Regierung zudem jährliche Zahlungen in beträchtlicher Höhe. Der erste *Asiento de Negros* wurde im Jahr 1518 vereinbart. Bis auf kürzere Unterbrechungen im 16. Jahrhundert (1540–1586 / 46 Jahre) und im 17. Jahrhundert (1640–1662 / 22 Jahre) blieb das *Asiento*-System bis 1805 in Kraft.[16]

Die *Brandenburgisch-Afrikanische Compagnie (BAC)*, gegründet 1682 und 1692 zur *Brandenburgisch-africanischen-americanischen Compagnie (BAAC)* erweitert, war eine kurfürstlich initiierte Aktiengesellschaft mit Sitz in Königsberg und dann in Emden. Nach der Gründung setzte sich ihr Direktor Benjamin Raule direkt mit Spanien beziehungsweise mit dessen Vertragspartnern in Verbindung, um eine Liefermenge von versklavten Menschen zu vereinbaren. 1683 stellte die spanische Krone Raule einen *Asiento* für mindestens 2.000 bis 3.000 Menschen jährlich in Aussicht, lehnte eine direkte Lieferung in die spanischen Kolonien jedoch ab. Da die Brandenburger zu dieser Zeit noch keinen eigenen Hafen und Sklavenmarkt auf den amerikanischen Kontinenten besaßen und erst 1685 einen Pachtvertrag mit Dänemark für einen Handelsstützpunkt auf der dänisch-kolonisierten Jungferninsel St. Thomas schließen konnten, wurde der *Asiento* anderweitig vergeben. Anfang der 1690er Jahre konnte Brandenburg jedoch von Schwierigkeiten der Spanier bei der Umsetzung des *Asiento* profitieren und 1694 kurzzeitig sogar ein offizieller Zulieferer Spaniens beziehungsweise des Vertragsinhabers Marín de Guzmán werden.[17]

Die britische Bewegung gegen den Versklavungshandel und ihre Rezeption im deutschsprachigen Raum

Die Bewegung zur Aufhebung des Versklavungshandels in Großbritannien entstand während der 1780er Jahre. Die Initiative ging nicht von der Krone oder der Regierung, sondern von religiösen Gruppen aus, darunter die Pietisten, die Clapham-Sekte und die Quäker. Diese Gruppen schrieben Briefe an einflussreiche Personen und an Parlamentarier, hielten Vorträge und organisierten Veranstaltungen.

William Wilberforce (1759–1833) wird in der Populärliteratur öfter als führender »Abolitionist« erwähnt. In der jüngeren wissenschaftlichen Literatur

sind neben Wilberforce aber auch die Namen weiterer wichtiger Personen der Bewegung gegen den Versklavungshandel und die Sklaverei zu finden, darunter Mitglieder der afrikanischen Diaspora wie Ignatius Sancho, Olaudah Equiano und der schon erwähnte Quobna Ottobah Cugoano.

Ignatius Sancho (1729–1780), Olaudah Equiano/Gustavus Vasa (geboren 1745 in Nigeria, gestorben am 3. April 1797 in England), Quobna Ottobah Cugoano/John Stuart (geboren 1757 in Adjumako, Ghana, Sterbedatum: unbekannt), waren aus ihrer westafrikanischen Heimat verschleppt und später nach England gebracht worden, wo sie ihre Freiheit wiedererlangten. Zusammen mit anderen befreiten Afrikanern gründeten sie die Organisation *Sons of Africa*. Equianos 1789 veröffentlichte Autobiografie *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vasa an African, written by himself* wurde noch zu seinen Lebzeiten eines der wichtigsten Werke der Anti-Sklaverei-Bewegung.

Der Versklavungshandel war nicht nur in Großbritannien ein Thema. Auch einige Kreise deutscher Zeitschriftenleser beschäftigten sich mit den damit zusammenhängenden Fragen. So erschien beispielsweise in der Ausgabe des *Deutschen Magazins* von 1791 ein Artikel mit dem Titel *Ueber die Vorbereitung zur Aufhebung des Negerhandels und Abschaffung der Sklaverei auf den Englischen Westindischen Inseln*.[18] Der Autor reflektiert im Einzelnen die Diskussion in England und einige Meinungen in Deutschland:

> »[…] da die gänzliche Abschaffung der Sklaverei in Westindien wohl nie anders als mit grosser Behutsamkeit und Vorsicht geschehen kann, vielleicht lange vorbereitet werden muss. Aber mit dem Sklavenhandel verhält es sich anders. […] dass nur durch eine gänzliche Aufhebung der erhoffte Endzweck erreicht werden kann. Und diese Aufhebung ist, wenn sie gleich ebenfalls gewisse Vorbereitung erfordert, doch viel leichter, viel geschwinder zu bewirken, als die Aufhebung der Sklaverei an sich.«[19]

Der Wiener Kongress 1814/15 und die Aufhebung des Versklavungshandels

Der transatlantische Handel mit versklavten Menschen vom afrikanischen Kontinent war bereits 300 Jahre von den europäischen Großmächten betrieben worden, als sie im Februar 1815 während des Wiener Kongresses beschlossen, diesen zu verbieten. Diese Übereinkunft wurde auf Initiative von Groß-

britannien getroffen. Als Ergebnis der europäischen Koalitionskriege gegen Frankreich (1813–1815) war Großbritannien zur führenden Seemacht in Europa aufgestiegen.

Insgesamt waren mehr als 200 Staaten, Herrschaften, Städte und Körperschaften an der Konferenz beteiligt. Zusammen mit Österreich, Russland und Frankreich nahm 1816 auch Preußen an den Verhandlungen zur Abschaffung des Handels mit versklavten Afrikanern in London teil. Die beiden preußischen Bevollmächtigten waren Fürst Karl August von Hardenberg (1750–1822) und Baron Wilhelm von Humboldt (1767–1835). Zwar gehörten das Königreich Preußen und Österreich zu der Gruppe der anwesenden Staaten, deren direkte und indirekte Teilhabe am Versklavungshandel war jedoch nicht eindeutig zu beziffern. Dennoch wurde die Frage auch von diesen Staaten als »ein besonderes Kapitel in der Tätigkeit des Kongresses« wahrgenommen. Der Handel mit Menschen aus dem afrikanischen Kontinent wurde »zu einem völkerrechtlichen Delikt erklärt.«[20]

Laut Protokoll bemerkte Wilhelm von Humboldt,

> »dass gemäß dem Zusatzartikel I zum Pariser Friedensvertrag Frankreich verpflichtet sei, den traurigen Handel binnen fünf Jahren abzuschaffen, während Spanien und Portugal eine achtjährige Übergangsfrist verlangt hätten. Diese Ungleichheit der Zeiträume allein sollte ein Beweggrund zu einer rascheren Beendigung sein.«[21]

Der Britisch-Spanische Vertrag von 1817

Die Aufhebung des transatlantischen Versklavungshandels ist ein ebenso komplexes Thema wie die Einrichtung desselben. Am Beispiel Spaniens sollen hier einige Aspekte der Staatsverträge zur Aufhebung des Handels näher beleuchtet werden. So wurde am 23. September 1817 in Madrid zwischen Spanien und Großbritannien ein diesbezüglicher Vertrag unterschrieben. Darin beteuerte die spanische Regierung ihren Abscheu vor dem Versklavungshandel, versprach aber dennoch nur eine sehr begrenzte Einschränkung desselben. So sagte sie zu, den Transport von Versklavten durch ihre Untertanen zu allen Inseln und Gebieten, außer denen, die Spanien gehörten, für illegal zu erklären und den Versklavungshandel an der Küste Afrikas nördlich des Äquators für spanische Untertanen zu verbieten.

Trotz dieser wesentlichen Einschränkungen verpflichtete sich der englische Vertragspartner, der spanischen Regierung die Summe von 400.000 Pfund Sterling als Entschädigung zu zahlen. Der Betrag war als Ausgleich für Verluste im Zusammenhang mit der Teilaufhebung des transatlantischen Menschenhandels durch Spanien gedacht. Der Vertrag regelte zudem Fragen der zukünftigen Kontrolle, Organisation und Durchführung dieser halbherzigen Aufhebung.[22]

In Verbindung mit dem Vertrag von 1817 existiert ein Dokument, das die Beweggründe für Spaniens Widerwilligkeit deutlich werden lässt. So verfasste der »Consejo de Indias« im Februar 1816 einen Bericht zur Frage der Aufhebung des Versklavungshandels. Der *Consejo de Indias* (auf Deutsch *Indienrat*, auf English *Council of the Indies*) war das wichtigste Gremium für die Verwaltung der spanischen Übersee-Kolonien. Die Mitglieder des Gremiums regelten die fiskalischen, juristischen und legislativen Angelegenheiten der Kolonien, darunter den *Asiento de Negro*. Der Rat wurde 1524 ins Leben gerufen und war mit kurzen Unterbrechungen bis 1834 tätig. Sein Bericht von 1816 behandelt die Aufhebung des Versklavungshandels aus Sicht der spanischen Regierung. Darin heißt es:

> »Die Frage ist, ob der Sklavenhandel weiter bestehen sollte? […] Wenn wir die Frage [des Handels] unter dem Aspekt der Moral betrachten, muss jedermann zugeben, dass christliche Maximen sich eins sind in der Verurteilung dieses verabscheuungswürdigen Handels… ein Handel mit dem Blut unserer Mitmenschen. […] Bei finanzieller und politischer Betrachtungsweise wird man aber einer solchen Einhelligkeit der Meinungen nicht begegnen.«[23]

Erst ab 1821 war dann der gesamte spanische Versklavungshandel verboten und britische Schiffe begannen damit, Schmuggler festzusetzen. Wie begrenzt die Wirkung dieser Kontrollen blieb wird daran deutlich, dass allein in die spanische Kolonie Kuba zwischen 1820 und 1878 noch etwa eine halbe Million Versklavte afrikanischer Herkunft geschmuggelt wurden.[24]

Bibliografie

Archivalien, Ausstellungskataloge, Berichte, Fachzeitschriften, Gesetze, Nachschlagewerke

»Bericht der Justiz- Kommission über den Entwurf eines Gesetzes, betreffend die Abänderung der im Allgemeinen Landrecht Theil II. Til. 5 §§. 198 und folgenden erhaltenen Bestimmungen über Sklaven.« Stenographische Berichte über die Verhandlungen der vom 11. November 1856 einberufenen beiden Häuser des Landtages. Herrenhaus. Erster Band, Anlagen Nr. 11, S. 58.

»Gesetz, betreffend die Abänderung der im Allgemeinen Landrecht Theil II. Til. 5 §§. 198ff. enthaltenen Bestimmungen über Sklaven«, In: Gesetzes-Sammlung für die Königlichen Preußischen Staaten. 1857. S. 160.

»Rechtsgeschichte eines erkauften Mohren. Bericht des Kammergerichts an das Justizministerium.« In: Beyträge zu der juristischen Litteratur in den Preußischen Staaten. Eine periodische Schrift, Fünfte Sammlung, Berlin 1780, S. 296-311.

Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten 1794, Ausstellung des Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 1994.

Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten, Zweyter Teil, Titel 5, Abschnitt III, »Von Sklaven«, §§ 196–208, https://opinioiuris.de/quelle/1623#Fuenfter_Titel._Von_den_Rechten_und_Pflichten_der_Herrschaften_und_des_Gesindes (Zugriff: 02.06.2022)

Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten, Zweyter Teil, Titel 8, Abschnitt 13, »Von Versicherungen«, §§ 2046–2049, 2227.

Appiah, Kwame Anthony/Henry Lewis Gates Jr. (Eds.) (1999): Africana. The Encyclopedia of the African and African American Experience. First Edition, New York. Entry: »Ottobah Cugoano«, Leyla Koeough, S. 544.

Arndt, Susan/Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.) (2011): Wie Rassismus aus Wörtern spricht – (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache – Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster. Eintrag: »Mohr«, Susan Arndt/Ulrike Hamann, S. 649–652.

Arnswaldt, Werner Konstantin von/Ernst Devrient (1922): Das Geschlecht von Arnim, 2. Teil: Geschichte der Familie, 2. Band, Der Hauptstamm Gerswalde. Leipzig, S. 388–395.

Boersch-Supan, Helmut (1982): Die Gemälde Antoine Pesnes in den Berliner Schlössern. Berlin.

Braun, Jana (2005): Das Bild des »Afrikaners« im Spiegel deutscher Zeitschriften der Aufklärung, Leipziger Arbeit zur Geschichte und Kultur in Afrika Nr. lo., Leipzig.

Carl Nagl: Achim von Arnims Eltern in Friedenfelde. Bochum 1966.

Carretta, Vincent (Hg.) (1999): Quobna Ottobah Cugoano. Thoughts and Sentiments on the Evil of Slavery And Other Writings. New York. Ottobah Cugoano (1787): Thoughts and Sentiments on the Evil and Wicked Traffic of the Slavery and Commerce of the Human Species. London, S. 7–17. https://enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Filosofos_Caribe/Thoughts_sentiments-Quobna_Ottobah.pdf (Zugriff: 02.06.2022).

Colin A. Palmer: Strange New Land 1502–1619. In: Robin D.G. Kelly, Earl Lewis (Hg.): To Make our World Anew – A History of African Americans, New York 2000, Chapter One, S. 3-52.

Daaku, Kwame Yeboa (1970): Trade and Politics on The Gold Coast 1600 – 1720. London.

Dies. (2013): Der Transatlantische Handel und die Preußischen Staaten 1682–1857. In: Joliba Interkulturelles Netzwerk in Berlin e.V. (Hg.): Menschen, Orte, Themen. Zur Geschichte und Kultur der Afrikanischen Diaspora in Berlin. Berlin, S. 10–23.

Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA PK). Das Geschlecht von Arnim [Joachim Erdmann von Arnim], Der Hauptstamm Gerswalde. Dokument: »Bittschrift eines erkauften Mohren.« vom 19. April, [26. Juli] 1780.

Gesetzes-Sammlung für die Königlichen Preußischen Staaten, 1857, S. 160: (Nr. 4636.) »Gesetz, betreffend die Abänderung der im Allgemeinen Landrecht Theil II. Til. 5 §§. 198. ff, enthaltenen Bestimmungen über Sklaven«.

Gmuer, Rudolf (1974): Die Emder Handelscompagnien des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Wolfgang Hefermehl u.a. (Hg.): Festschrift für Harry Westermann zum 65. Geburtstag. Karlsruhe, S. 167–197.

Go, Sabine Christa (2009): Marine Insurance in the Netherlands 1600–1870. A comparative institutional approach. Academisch Proefschrift, Vrije Universiteit Amsterdam.

Handwörterbuch zur Deutschen Rechtsgeschichte, Erler, Adalbert/Kaufmann, Ekkehard (Hg.): IV Band, Berlin 1990, Erler, Adalbert: »Sklaverei«, S. 1682-1685.

Hans Mackowsky: Die Bildwerke Gottfried Schadows, Berlin 1951, No. 152, S. 181.

Hattenhauer, Hans/Günther Bernert (Hg.) (1996): Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten von 1794, Dritte, erweiterte Auflage. Neuwied, S. 425, 431–432, 458, 523, 525–526, 530, 532.

Heyden, Ulrich van der (1993): Rote Adler an Afrikas Küste. Berlin.

https://brema.suub.uni-bremen.de/dsdk/content/titleinfo/1867775 (Zugriff: 02.06.2022).

https://brema.suub.uni-bremen.de/dsdk/content/titleinfo/2011777 (Zugriff: 02.06.2022).

https://lateinamerika.phil-fak.uni-koeln.de/fileadmin/sites/aspla/bilder/arbeitspapiere/weindl.pdf (Zugriff: 02.06.2022).

https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/20.500.12657/43474/external_content.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Zugriff: 02.06.2022).

https://opinioiuris.de/quelle/1623#Dreyzehnter_Abschnitt._Von_Versicherungen (Zugriff: 02.06.2022).

https://research.vu.nl/ws/portalfiles/portal/42182698/complete+dissertation.pdf (Zugriff: 02.06.2022).

https://www.digizeitschriften.de/download/PPN78162181X/PPN78162181X___LOG_0008.pdf (Zugriff: 02.06.2022).

https://www.vr-elibrary.de/doi/pdf/10.13109/gege.2017.43.3.347 (Zugriff: 02.06.2022).

http://www.m-media.or.at/medien/print/innenministerium-der-wiener-kongress-von-181415-schaffte-die-sklaverei-ab/2015/03/30/index.html (Zugriff: 06.02.2020).

Inikori, J.E. (1992): Africa in World History – The Export Slave Trade from Africa and the Emergence of the Atlantic Economic Order. In: Ogot, B.A. (ed.): UNESCO General History of Africa, Africa from the Sixteenth to the Eighteenth Century, Volume 5, Berkeley, Chapter 1, S. 74–112.

Jones, Adam (1985): Brandenburg Sources for West African History 1680 – 1700, Stuttgart.

Kellenbenz, Hermann (1965): Die Brandenburger auf St. Thomas. In: Jahrbuch für Geschichte, Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas, Band 2, S. 196–216.

Kittel, Ingeborg (1965): Mohren als Hofbediente und Soldaten im Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel. In: Braunschweigisches Jahrbuch, Band 46, S. 78–103.

Koch, Peter (2013/2017): Kleine Geschichte der Versicherung in Deutschland. Swiss Re Corporate History (Beiträge Swiss Re), Markt Broschure. Swiss

Re Corporate History (Bearbeitung und Realisation). Zürich. https://www.swissre.com/dam/jcr:de83eccf-da12-4cb6-b074-69849473c61c/150Y_v2Markt_Broschure_Deutschland_Inhalt_Nachdruck.pdf (Zugriff: 02.06.2022).

Literatur

Little, K.L. (1948): Negroes in Britain. A Study of Racial Relations in English Society. London.

Maaz, Bernhard (Hg.) (1994): Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit, Düsseldorf, S. 261–262.

Petsch, Kurt (1986): Seefahrt für Brandenburg-Preussen 1650 – 1815. Geschichte der Seegefechte, überseeischen Niederlassungen und staatlichen Handelskompanien. Osnabrück.

Postma, Johannes Menne (1990): The Dutch in the Atlantic Slave Trade 1600–1815. Cambridge.

Rebekka von Mallinckrodt: Verhandelte (Un-)Freiheit[.] Sklaverei Leibeigenschaft und innereuropäischer Wissenstransfer am Ausgang des 18. Jahrhunderts. Göttingen 2017.

Reed-Anderson, Paulette (2008): Serving the King and the Kingdom. Africans and Prussian Law in the 18th Century. In: Nadja Ofuatey-Rahal (Ed.): 200 Years Later. Commemorating the 200 year anniversary of the Abolition of the Transatlantic Slave Trade. Berlin, S. 121-127.

Rie, Robert (1957): Der Wiener Kongress und das Völkerrecht. Bonn, S. 122–154.

Rischmann, M. (1936). Mohren als Spielleute und Musiker in der preußischen Armee. In: Zeitschrift für Heeres- und Uniformkunde. H. 91/93, Juli/Aug./Sept.: S. 82–84.

Sadj, Uta (1995): Mohrendiener im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts. In: Gotthardt Frühsorge u.a. (Hg.): Gesinde im 18. Jahrhundert. Hamburg, S. 357–367.

Sarah Lentz (2020): »Wer helfen kann, der helfe!« Deutsche SklavereigegnerInnen und die atlantische Abolitionsbewegung, 1780 – 1860, Göttingen, S. 278–286.

Scelle, Georges (1910): The Slave Trade in the Spanish Colonies of America. The Asiento. In: American Journal of International Law, Volume 4, No. 3, July 1910, S. 612–661.

Schück, Richard (1889): Brandenburg-Preußens Kolonial-Politik unter dem Großen Kurfürsten und seinen Nachfolgern (1647–1721), Band 1. Mit einer Vorrede von Paul Kayser. Leipzig.

Schück, Richard (1889): Brandenburg-Preußens Kolonial-Politik unter dem Großen Kurfürsten und seinen Nachfolgern (1647–1721), Band 2. Mit einer Vorrede von Paul Kayser. Leipzig.

Stammler, Rudolf (1932): Der letzte Sklavenprozess in Deutschland 1854. In: ders. Deutsches Rechtsleben während des 19. Jahrhundert, Band 2. München, S. 265–278.

Stenographische Berichte über die Verhandlungen der vom 11. November 1856 einberufenen beiden Häuser des Landtages. Herrenhaus. Erster Band, 11. Sitzung vom 27. Januar 1857, S. 95–102: Debatte zum »Bericht der Justiz-Kommission über den Entwurf eines Gesetzes, betreffend die Abänderung der im Allgemeinen Landrecht Theil II. Til. 5 §§. 198 und folgenden erhaltenen Bestimmungen über Sklaven.« https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/6726364/ft/bsb10517760?page=119 (Zugriff: 02.06.2022).

Theodor von Moerner (Hg.): Kurbrandenburgs Staatsverträge von 1601 bis 1700. Berlin 1867, S. 470-475.

Weindl, Andrea (2001): Die Kurbrandenburger im ›atlantischen System‹, 1650–1720. Arbeitspapiere zur Lateinamerikaforschung, Christian Wentzlaff-Eggebert/Martin Traine (Hg.) II-03 Iberische und Lateinamerikanische Geschichte. Köln.

Westergaard, Waldemar (1917): The Danish West Indies Under Company Rule (1671 – 1754). New York.

www.jstor.org/stable/2186245 (Zugriff: 02.06.2022).

Zahadieh, Nuala (2014): »Overseas Trade and Empire.« In: The Cambridge Economic History of Modern Britain. Volume 1, 1700 – 1870, Roderick Floud/Jane Humphries/Paul Johnson (ed.), Cambridge, S. 392-420.

Zeuske, Michael (2012) »Sklaverei in Spanisch-Amerika«, https://www.researchgate.net/publication/224904579_Sklaverei_in_Spanisch-Amerika (Zugriff: 02.06.2022).

Anmerkungen

1 Palmer (2000): S. 16.

2 GstA 1780.

3 Africana, Appiah/Gates Jr. (1999): S. 544.

4 Carretta (1999): S. 7, übers. von Reed-Anderson.
5 Schück, I (1889): S. 192.
6 Ebd.: S. 131.
7 Little (1948): S. 167.
8 Rischmann (1936): S. 83.
9 Tabakskollegien wurden seit dem 17. Jahrhundert an königlichen Höfen veranstaltet, auch in den Schlössern von Berlin und Potsdam. Auf dem Gemälde von Paul Carl Leygebe ist ein solches Kollegium zu sehen, welches von König Friedrich I. in der Roten Kammer im Berliner Stadtschloss veranstaltet wurde. Bildquelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Carl_Leygebe_-_Tabakskollegium_of_Frederick_I_-_WGA12950.jpg
10 Stammler (1932): S. 265–278.
11 Allg. Landrecht 1794, Zweyter Teil, Titel 5, Abschnitt III, § 196–208.
12 Allg. Landrecht 1794, Zweyter Teil, Titel 8, Abschnitt 13, §2046-2049.
13 Allg. Landrecht 1794, Zweyter Teil, Titel 8, Abschnitt 13, §2227.
14 Lentz (2020), 280 ff; Stenogr. Berichte (1857): S. 95–102.
15 Gesetzes-Sammlung (1857): S. 160.
16 Dt. M. 179c: S. 509 ff.
17 Weindl (2001): S. 48f.
18 Postma (1990): S. 30.
19 Braun (2005): S. 49.
20 Rei (1957): S. 127.
21 Ebd.: S. 128.
22 British and Foreign State Papers (1836): S. 33–68, S. 85–95, S. 516–549.
23 British and Foreign State Papers (1836): S. 517ff.
24 Zeuske (2012): S. 22.

Inreach

Dieses sperrige Wort meint den Blick nach Innen durch Supervision, Sensibilisierungsprozesse, Weiterbildung und gemeinsames (Ver-)Lernen. In der Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe beschäftigen sich Museen mit Themen wie Diskriminierung, Rassismus, Diversität und Inklusion. Folgende Texte und Interviews zeigen auf, wie wichtig – und zugleich schwierig – Fortbildungen, Beratungsprozesse und ihre Reflexion in der musealen Arbeit sind. Im Text *Ich fände es schön, wenn sich Museen verletzlich zeigen!* spricht die Trainerin für Anti-Diskriminierung und Intersektionalität Hedda Ofoole Knoll in einem Gespräch mit Mariane Pöschel von der *Stiftung Stadtmuseum Berlin* über Herausforderungen und konkrete Empfehlungen für eine diskriminierungssensible Kulturarbeit. Lena Prabha Nising und Panda Sandra Ortmann berichten in ihrem Interview mit Daniela Bystron über die Themen ihrer zwei Workshops *Haltung zeigen*, die sich vor allem mit Exklusions- und Inklusionsmechanismen sowie diversitätsorientierten Prozessen in Museen beschäftigten und einen Raum für Reflexionen über den musealen Alltag geben.

»Ich fände es schön, wenn sich Museen verletzlich zeigen!«

Hedda Ofoole Knoll

Hedda Ofoole Knoll ist Expertin und Trainerin für Anti-Diskriminierung und Intersektionalität sowie Geschäftsführerin von tbd*, einem digitalen Netzwerk. Mariane Pöschel arbeitet bei der *Stiftung Stadtmuseum Berlin*. Gemeinsam sprechen sie über Herausforderungen für Museen und konkrete Tipps für eine diskriminierungssensible und kritische Kulturarbeit.

Mariane Pöschel: Wir kennen uns, weil Du am Berliner Stadtmuseum im Kontext der Diversitätsorientierten Organisationsentwicklung für eine Fort- und Weiterbildungsreihe zum Thema Anti-Bias einen Sensibilisierungsworkshop gemacht hast. Am Stadtmuseum befinden wir uns gerade in einem Öffnungsprozess und setzen uns mit Fragen von Zugänglichkeit und Diversität sowie der Haltung von Museen auseinander. Dafür sind wir Teil des 360°-Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft der Kulturstiftung des Bundes und ergreifen zahlreiche Maßnahmen – darunter die Erhöhung der Diversitätskompetenz der Mitarbeitenden durch Workshops, wie Du sie bei uns durchgeführt hast. Bei unseren Workshops hast Du als Schwarze Trainerin mit einer mehrheitlich aus weißen Teilnehmenden bestehenden Gruppe gearbeitet. Wie funktionieren solche Seminare für Dich? Wo gibt es Grenzen bei einer solchen Gruppenzusammensetzung?

Hedda Ofoole Knoll: Ich nehme es so wahr, dass ich das nur bis zu einem gewissen Zeitpunkt in meinem Leben durchführen kann, weil ich dadurch dauerhaft getriggert werde. Diese Seminare geben auch Raum für Inspiration und Heilung, weil dort Dinge verarbeitet werden können. Ich kann mich äußern und in den Übungen mit den Teilnehmenden in den Austausch gehen. Das mache ich gerne auch von meiner Persönlichkeit her. Die Materia-

lien, die ich nutze, berühren mich emotional sehr. Die Beispiele sind keine trockenen Themen wie vielleicht bei einem Buchhaltungs-Workshop. Ich habe das Gefühl, dass gerade die emotionale Ebene solcher Sensibilisierungsworkshops an Institutionen noch nicht wahrgenommen wird. Themen wie Rassismus, Sexismus und andere »Ismen« können aber eben nicht wie andere Workshops einfach so abgehakt werden. Und ich kann da nur mich selbst schützen. Auf lange Zeit gebe ich mir persönlich eine Grenze, das ist ganz klar.

Mariane Pöschel: Im Kulturbereich gibt es große Unterschiede in der Vergütung, wenn es um Beratungsleistungen oder freie Arbeit geht. Was würdest Du Dir hier wünschen?

Hedda Ofoole Knoll: In anderen Bereichen sind Beratungsleistungen vollkommen normal und haben selbstverständlich ihren Preis. Für gewisse Leistungen gerade im Bereich der rassismuskritischen Bildungsarbeit und Sensibilisierung müssen sich angemessene Preise etablieren und Institutionen müssen erkennen, dass besonders diese Arbeit ihren Preis hat. Dazu müssen wir offen über die Preisgestaltung reden.

Mariane Pöschel: Veränderungen, die durch Sensibilisierungsseminare innerhalb der Belegschaft angestoßen werden, brauchen Zeit. Es geht dabei im Kern um die Frage, wie die Haltungen der Mitarbeitenden die Produkte prägen. Wer erstellt eigentlich Ausstellungen? Mit welchem Blick wird gearbeitet? Wie erlebst Du gerade die Kulturszene?

Hedda Ofoole Knoll: Für mich fängt das schon direkt am Eingang an. Wenn ich als Besucherin das Gefühl haben muss, irgendwie bestimmt gekleidet zu sein oder mich benehmen zu müssen, damit ich ein Museum besuchen darf. Ich wünsche mir hier einen Wandel in der deutschen Kulturszene, der zu mehr Lockerheit führt. Gerade in Berlin können wir von Bereichen der Kunst wie Tanz oder Graffiti lernen. Die Räume müssen sich öffnen. Es ist gerade das Schöne, dass Museen Orte sein könnten, an denen wir uns begegnen, aber das funktioniert nicht, wenn Menschen das Gefühl haben, sie müssten sich für einen Besuch verstellen.

Mariane Pöschel: Es geht also auch erst einmal um die Frage von Willkommenskultur im Museum: Wie treten wir auf, wenn Menschen zu uns kommen? Wie begrüßen wir Menschen?

Hedda Ofoole Knoll: Ja, es geht mir um das Gefühl, das mir als Besucherin vermittelt wird; Blicke von Angestellten, sodass ich den Eindruck bekomme, ich solle ja nichts anfassen. Gerade in Bezug auf das Erscheinungsbild passiert eine Einteilung von Menschen. Solche Bereiche zum Beispiel zu öffnen für junge Leute mit Migrationsgeschichte, die sich einfach etwas dazu verdienen möchten. Ein diverses Team, das auf die Bedürfnisse der Besuchenden eingeht und auch direkt zu Beginn des Besuchs mit einem kleinen Snack oder Tee das Eis bricht.

Mariane Pöschel: Wenn ich es als Besucherin über die Eingangsschwelle geschafft habe und mir eine Ausstellung ansehe, dann geht es auf einer weiteren Ebene um die Geschichten, die erzählt werden, und die Perspektiven, die eingenommen werden. Was fehlt Dir hier noch?

Hedda Ofoole Knoll: Es müssen neue Zugänge geschaffen werden. Ich habe vor einiger Zeit eine Tanzperformance einer trans*Person im Museum gesehen und war davon total begeistert. Ich finde besonders die Kombination von Museum und anderen Kunstformen wichtig. Es braucht mehr Raum an Museen, um die Emotionalität und den Schmerz, den Betroffene spüren, wenn es um diskriminierende Strukturen in der Geschichte geht, zu verarbeiten. Die Betrachtung von Objekten mit kolonialen Kontexten macht etwas mit mir. Wo kann ich dann als Besucherin hin mit meinen Gefühlen? Künstlerische und partizipative Zugänge können hier Räume ermöglichen. Zusammen können Formen des Umgangs mit der eigenen Emotionalität entwickelt werden. Aber auch eine entsprechende wissenschaftliche Kontextualisierung ist wichtig. Selbst wenn es wenig Informationen zu Objekten gibt, müssen diese dennoch kenntlich gemacht werden. Es sollte offengelegt werden, dass sich das Museum mit Kolonialismus auseinandersetzt – auch wenn es erst am Anfang steht. Dabei geht es besonders um die Kommunikation nach außen. Wenn mir als Betroffene das Gefühl gegeben wird, dass sich das Museum öffnet und positioniert, ist das total super. Einzugestehen, dass es in der Vergangenheit Leerstellen und auch Fehler in der Aufarbeitung von Kolonialismus gab, diese aber jetzt angegangen werden, wäre ein Signal für das Publikum. Dabei geht es auch immer um die Fragen von Kontinuitäten. Was haben die Diskussionen mit mir heute zu tun? Wie kann ich mich heute in einem Museum bewegen? Es braucht auch Angebote zum Entspannen. Wenn ich in ein Museum gehe, kann ich dann auch meine Schultern fallen lassen und mich entspannen? Wer zieht seine Schultern bei einem Mu-

seumsbesuch zusammen und wer kann sie entspannen? Also mit welchen Geschichten und Darstellungen sind Betroffene konfrontiert? Wie können wir es schaffen, dass sich mehr Menschen entspannen können? Natürlich können nie alle Besuchenden erreicht werden, aber es immerhin zu versuchen mit Methoden und unterschiedlichen Herangehensweisen, das wäre ein Ziel.

Mariane Pöschel: Ich finde das ist ein schönes Bild: Also wahrzunehmen und anzuerkennen, wie Menschen ins Museum kommen und was der Besuch mit den jeweiligen Menschen macht und wo auch Trigger sind. Wer nimmt welche Darstellungen auf welche Weise wahr? Am Stadtmuseum laufen gerade unterschiedliche Prozesse: Wir haben bereits über die Sensibilisierungsworkshops gesprochen. Es finden in den Sammlungen Diskussionen zur Dokumentation von Objekten und zum Umgang mit diskriminierenden Begriffen statt. Diese Entwicklungen und Diskussionen sind aber für die Öffentlichkeit bisher von außen nicht immer sichtbar.

Hedda Ofoole Knoll: Ich finde es gerade in Bezug auf koloniale Objekte wichtig, viel zu kommunizieren. Es geht darum, deutlich zu machen, dass sich das Museum auf einem Weg befindet, auch wenn noch keine endgültigen Ergebnisse erreicht sind. Es sollte deutlich gemacht werden, dass dieser Weg noch lang ist und ein Umdenken erfordert. Eine Verletzlichkeit auch in diesem Bereich ist wichtig. Natürlich ist das erst einmal unangenehm und fühlt sich auch für die Mitarbeitenden nicht gut an, aber es geht um das Ausprobieren und Wagen von neuen Prozessen. Die Einbindung von Betroffenen sowohl auf der Ebene der Beschäftigten am Haus, der freien Mitarbeitenden, aber auch der Besuchenden ist wichtig.

Mariane Pöschel: Viele Anstöße zur Beschäftigung mit kolonialen Objekten und rassistischen Darstellungen kamen ja gerade auch von Besuchenden. Die Anmerkungen des Publikums zeigen, welche Bedürfnisse es gibt.

Hedda Ofoole Knoll: Im Bereich von Social Media wird viel mit Content- oder Trigger-Warnungen gearbeitet. Dies wäre auch ein Werkzeug für Museen. Gerade, wenn es um Inszenierungen von Ausstellungsobjekten geht. In Räumen, in denen viel Schmerz passiert, wäre ein solcher Hinweis hilfreich und ein erster Ansatzpunkt. Inzwischen gibt es dazu so viele Vorlagen online, dass Museen hier schnell eine Formulierung finden können.

Mariane Pöschel: Am Stadtmuseum sind Teile unserer Sammlung für die Öffentlichkeit online zugänglich. Hier finden sich auch Objekte mit kolonialen Bezügen. Insbesondere da, wo aktuell rassistische Bildmotive und Begrifflichkeiten unkommentiert gezeigt beziehungsweise benannt werden, sehen wir besonders dringlichen Handlungsbedarf. Was würdest Du uns hierbei mit auf den Weg geben?

Hedda Ofoole Knoll: Es ist verständlich, dass der Umgang damit oftmals Unbehagen auslöst. Ich fände es schön, wenn sich Museen hier aber auch verletzlich zeigen und die Situation annehmen. Ich glaube daran, dass, wenn es einen transparenten Umgang gibt, man am Ende ganz viele Menschen damit anspricht und erreicht, die dafür dankbar sind. Ich würde mich auf diese Menschen fokussieren und nicht auf die »Hater« sozusagen.

Mariane Pöschel: Bei der Vielzahl an Objekten, die wir haben, geht es auch darum, welche Geschichten damit erzählt werden können und welche nicht. Und wie können solche Leerstellen identifiziert werden?

Hedda Ofoole Knoll: Auch hier kann ich Euch nur ans Herz legen, mit der Kunstszene in Austausch zu gehen und diese natürlich zu bezahlen. Junge Menschen, die Lust haben, mit Museen zusammen zu arbeiten, zu fragen, was sie interessiert. Welche Geschichten möchten sie erzählen und welche Themen reizen sie? Und sich auch hier wieder Erfahrungen von Mehrfachdiskriminierungen bewusst zu sein. Es geht nicht um die Geschichten von denjenigen, die die Narrative seit Jahrzehnten prägen – es braucht einen frischen Wind. In der Kultur meines Vaters gibt es die Tradition des Geschichtenerzählens am Abend unter einem Baum. Es gibt so viele unterschiedliche Möglichkeiten des Erzählens. Sich also zu fragen, wie Geschichten eigentlich erzählt werden könnten. Was kann hier von unterschiedlichen Kulturen gelernt werden und dabei geht es ganz klar nicht um kulturelle Aneignung, sondern Wertschätzung und Perspektivwechsel.

Mariane Pöschel: Es geht also auf der einen Seite darum, unterschiedliche Zugänge zu Geschichten zu finden, aber auch die Präsentationsform zu hinterfragen. Hier ist es wichtig, die Sprecher:innen-Rolle zu reflektieren. Wer darf eigentlich sprechen im Museum und wer nicht?

Hedda Ofoole Knoll: Ja und auch hier wieder in den Austausch mit den Gäst:innen zu gehen – ich nenne sie jetzt nicht mehr Besuchende, sondern Gäst:innen. Die Emotionalität der Gäst:innen und die Eindrücke sollten

aufgenommen werden. Denn gerade in Ausstellungen geht es so viel um Emotionen, die gerade durch den Austausch mit anderen reflektiert werden können.

Mariane Pöschel: Wir haben auch über die Frage von Zugängen gesprochen. Themen rund um Inklusion und Diversität werden gerade in der Öffentlichkeit viel diskutiert. Hier geht es besonders auch um die Verantwortung, die Museumsmachende gegenüber ihrem Publikum haben. Gerade bestehen aber noch Lücken für eine wirklich intersektionale Herangehensweise. Wie schätzt Du die aktuellen Diskussionen ein?

Hedda Ofoole Knoll: Auch hier würde ich sagen, dass besonders der Austausch mit Externen wichtig ist: gerade den Aktivist:innen und Menschen, die sich schon lange mit diesen Themen auseinandersetzen, zuhören! Bezahlte Kooperationen zu unterschiedlichen Schwerpunkten von Intersektionalität könnten eine Möglichkeit sein. Dabei sind Kontinuitäten ganz wichtig – gerade was Workshop-Formate, aber eben auch Kooperationen und Austausch mit anderen Institutionen und Vereinen angeht. Wie können Museen anderen zur Seite stehen? Die ganze Beschäftigung mit Themen rund um Fragen von Intersektionalität und Zugängen soll am Ende zu etwas ganz Neuem führen. Ich glaube, wenn sich etwas anfängt zu ändern, tritt am Ende ein Effekt für alle ein. Es geht um den übergeordneten Gedanken, dass diese Prozesse Innovation bedeuten. Lasst das zu – seid offen und versteht, dass dieser Weg am Ende zu mehr Verständnis untereinander führt. Wenn es diese Offenheit gibt und einen Willen zur Transformation, dann wird das einen Mehrwert für alle haben. Für mich ist das eine Vision mit dem übergeordneten Ziel einer offenen Gesellschaft. Dabei spreche ich natürlich nicht von morgen oder den nächsten Jahren – das ist ein langfristig angelegtes Ziel.

Mariane Pöschel: Vielfach geht es bei Mitarbeitenden und Beteiligten auch um Ängste entweder etwas falsch zu machen oder sich nicht richtig am Prozess beteiligen zu können beziehungsweise sich von neuen Entwicklungen ausgeschlossen zu fühlen. Dazu kommt auch die Angst vor Machtverlust und die Frage nach der eigenen Position.

Hedda Ofoole Knoll: Ich finde der Prozess des Abgebens sollte ebenfalls neu interpretiert werden. Macht abgeben kann auch etwas Angenehmes sein. Brauche ich wirklich diese 40-Stunden-Woche oder reichen mir auch 30 Stunden, die dazu führen, dass ich ein lebenswerteres Leben habe und

die 10 Stunden eventuell einer Studierenden helfen kann, das Studium zu finanzieren? Wie kann ich in meinem Job Verantwortung übernehmen und auch andere unterstützen? Wie können durch flexiblere Arbeitsmodelle auch Menschen an der Arbeit in Museen partizipieren, die es bisher nicht tun? Gerade die Chance öffentlicher Orte sollte aber doch die Begegnung und die Möglichkeit des Austausches sein. Wenn wir das schaffen, haben wir schon viel erreicht.

Mariane Pöschel: Ich finde den Gedanken, die große Vision als Motivation in den Vordergrund zu stellen, hilfreich. Also weniger auf das Defizitäre zu gucken, auf das, was nicht funktioniert, sondern auf die Frage, wie wir aktiv unseren Prozess gestalten wollen. Und dabei die Frage nach der Gesellschaft, in der wir leben wollen, im Hinterkopf zu behalten.

Hedda Ofoole Knoll: Genau – und dabei auch versuchen, innovativ zu denken und sich Hilfsmittel zu suchen, beispielsweise durch neue digitale Präsentationsformen. Und das Zweite ist, in den Austausch zu gehen mit Menschen und Institutionen aus Ländern, die unter dem Kolonialismus leiden mussten und immer noch leiden. Auch hier geht es um die Ansprache und Anerkennung von Unrecht. Auch wenn aktuelle Museumsmitarbeitende die problematischen Objekte nicht immer selbst gesammelt haben, ist es wichtig, sich hier der eigenen Verantwortung bewusst zu werden. Und gleichzeitig muss es auch hier Raum geben für die Beschäftigten, für ihre Emotionen und Fragen.

Kunst und Kolonialismus
Illustration: patricia vester | @patriciavester.illustrations

ADINKRAHENE

symbol
for authority, leadership and charisma
King of the Adinkra symbols





Haltung zeigen! Diversitätsorientiert und diskriminierungssensibel

Lena Prabha Nising und Panda Sandra Ortmann

Ein Interview mit Lena Prabha Nising und Panda Sandra Ortmann über ihre Sensibilisierungs-Workshops im Rahmen des Projekts *Reflexionen. Koloniales Erbe im Brücke-Museum*. Das Gespräch führte Daniela Bystron.

Daniela Bystron: Könnt ihr euch und eure Rolle im Projekt bitte kurz vorstellen?

Lena Prabha Nising: Ich bin Lena Prabha Nising, bin studierte Erziehungswissenschaftlerin und arbeite schon lange in der Begleitung von Öffnungsprozessen von Kulturinstitutionen mit einem Fokus auf Museen. Ich habe mich bei diesem Projekt in einer begleitenden Rolle gesehen – um das Team des *Brücke-Museums* in der Frage zu beraten, wie Ausstellungen rassismuskritischer und diskriminierungssensibler gestaltet werden können und was das für die Strukturen im Museum bedeutet.

Panda Sandra Ortmann: Mein Name ist Panda Sandra Ortmann. Ich bin Psychologin und leite im *Schwulen Museum* den Bereich Bildung und Outreach. Mit Lena zusammen gebe ich Seminare zu Sensibilisierung und Weiterbildung, Fragen zu Teamarbeit und für Vermittlungsabteilungen. Ich sehe uns als eine Art kritische Moderation, um mit euch zusammen über Prozesse nachzudenken – und euch beim Denken zu begleiten.

Daniela Bystron: Unser Anliegen beim gemeinsamen Prozess war es, alle, die im Ausstellungsraum arbeiten und Feedback vom Publikum erhalten – von der Aufsicht bis zur Direktion –, mit einzubeziehen. Es gab also zuerst einen Workshop mit dem gesamten Team, und dann spezifischer eine Beratung für das Programmteam, einen Reflexionsworkshop für den

Besucher:innen-Service und einen Workshop für die Kunstvermittler:innen. Wie habt ihr die Workshops konzipiert? Was waren wichtige Inhalte und Gedanken zur Methodik?

Panda Sandra Ortmann: Zunächst führen wir in der Vorbereitung viele Gespräche mit dem Team, um möglichst genau herauszufinden, was die Fragestellungen und was der Stand im Haus ist.

Lena Prabha Nising: Dann haben wir im ersten Teil des Workshops, der ein kurzer digitaler Input war, eine Einführung in Diskriminierungsdimensionen und Wirkweisen von Diskriminierung gegeben, rückgebunden an die Arbeit der teilnehmenden Personen im Museum. Was heißt das umgesetzt in der Praxis? Wir haben das interaktiv angelegt und den Input immer wieder durch Rück- und Reflexionsfragen unterbrochen. Aufgrund der begrenzten Zeit haben wir die Inhalte sehr komprimiert vermittelt. Im zweiten Teil haben wir eher moderiert und einen Raum geschaffen, wo das Team reflektieren konnte.

Panda Sandra Ortmann: Zusammen mit Josephine Ansah Valerie Deutesfeld habe ich noch ein drittes Seminar für die Aufsichten gegeben. Da ging es darum, die Arbeit in der Ausstellung *Whose Expression? Die Künstler der Brücke im kolonialen Kontext* zu reflektieren. Welche Diskurse haben im Haus stattgefunden – im Gästebuch oder mit den Menschen, die die Besucher:innen betreuen? Dabei wurde klar, dass die Aufsichten mit komplexen Fragestellungen zu komplizierten gesellschaftlichen Debatten konfrontiert waren – zum Beispiel über den Begriff der kulturellen Aneignung, über gendergerechte Sprache, die Rolle der *Brücke*-Kunst heute und die Bewertung der kolonialen Verstrickungen der *Brücke*-Künstler.
Ein weiterer Workshop fand mit den Kunstvermittler:innen statt; hier ging es um die Frage, wie das Wissen über Rassismus und koloniale Dimensionen in der *Brücke*-Kunst im Team verstetigt werden kann und wie man mit gesellschaftlich schwierigen Diskussionen umgeht, wenn sie Teil von Führungen oder Bildungsprogrammen sind. Wie kann man Haltung zeigen und Konflikte moderieren? Unser Anliegen ist, nicht nur einmal etwas zu Rassismus zu machen, sondern das als fortlaufendes Denken zu sehen und zu schauen, wie man das als Haltung übernehmen kann.

Daniela Bystron: Was ist euch bei den Workshops im *Brücke-Museum* im Vergleich zu anderen Institutionen aufgefallen?

Panda Sandra Ortmann: Bei den Präsenzworkshops hatte ich den Eindruck, dass es eine hohe Motivation gibt und auch Lust auf Themen und Diskussionen. Das hat mich positiv überrascht.

Lena Prabha Nising: Ich habe das Team ebenfalls als sehr motiviert wahrgenommen. Es war spürbar, dass es von der Leitung gewollt und nicht nur eine Pflichterfüllung war. Man hat gemerkt, dass es ein Bewusstsein dafür gab, dass man diese Thematik angehen muss. Es gab keine Grenzen in Bezug auf das, was gedacht werden durfte, sondern eine große Offenheit, über Strukturen zu reflektieren. Das ist nicht selbstverständlich. Dass durch die Bank so viele teilgenommen haben, zeigt, dass es bei den Mitarbeitenden eine Liebe zum Museum gibt. Dass die Workshops in einem größeren Programm eingebettet waren und es noch weitere Fortbildungen gab, ist für eure Arbeit wertvoll gewesen. Was ich auch total gut fand, war, dass es mit der Ausstellung *Whose Expression?* einen ganz konkreten Fall gab, mit dem wir arbeiten konnten. Es gab einen ganz aktuellen Bedarf und eine Dringlichkeit.

Panda Sandra Ortmann: Ich empfinde den Wunsch der Leitung, gemeinsam – als Team – zu denken und zu funktionieren, als eine große Qualität, die dem Haus etwas sehr Herzliches gibt.
Ich würde gerne noch ergänzen, dass es ein nachhaltiges Arbeiten ist, wenn Geld da ist. Es ist angenehm, dass ihr verschiedene Fördergelder hattet und Ressourcen da waren für zum Beispiel Nachbesprechungen und Evaluation. Wir haben auf ganz unterschiedlichen Ebenen zusammengearbeitet, was bei mir dazu geführt hat, dass ich ein anderes Verständnis von der Institution bekommen habe. Wenn ich verstehe, wie die Dinge auf einer strukturellen Ebene zusammenkommen, kann ich besser über die Institution nachdenken. Die Frage, wie wir heute auf diese hundert Jahre alte Kunst schauen, ist sehr komplex. Wie bewerten wir die Kunst und die Art ihrer Entstehung? Können wir das mit unserem heutigen Vokabular fassen und wollen wir das? Speziell ist auch, dass die *Brücke*-Künstler eine wichtige Rolle im europäischen, kunstgeschichtlichen Kanon spielen, das ist anders, als wenn man mit Kunst arbeitet, die kaum jemand kennt.

Daniela Bystron: Ich kann aus meiner Perspektive sagen, dass die Workshops und der Austausch mit euch total gut für die Teambildung waren. Es macht in meinen Augen Sinn, dass ihr nicht nur Input gebt, sondern auch Reflexionsprozesse anstoßt und die Möglichkeit einer Spiegelung gebt.

Lena Prabha Nising: Das war uns auch wichtig, dass es nicht nur um Input oder Wissensvermittlung geht, sondern um Reflexion. Und das ist bei einem heterogenen Team, was Altersstruktur, Position und Hintergründe betrifft nicht immer einfach. Es spricht auch für euch als Team, dass jede Stimme und Perspektive willkommen waren.

Panda Sandra Ortmann: Vielleicht hängt das damit zusammen, dass ihr inhaltlich und politisch nicht so weit auseinander liegt. Ihr teilt Werte und Haltungen, ihr seid in einer Veränderung, die euch Spaß macht, weil ihr gerne lernt. Das wäre anders, wenn es Kräfte im Haus gäbe, die konservativer und bewahrender wären.

Daniela Bystron: Das ist schön, dass ihr uns so wahrnehmt. Das klingt jetzt alles sehr positiv. Aber was hat gefehlt?

Lena Prabha Nising: Im Nachgang betrachtet finde ich, dass es eine gute Choreografie war. Der kurze Online-Input war wichtig, aber es konnte nicht alles aufgegriffen werden, was da hochkam. Da hätte es mehr Zeit gebraucht und vor allem keinen digitalen Workshop, was in der Pandemie nicht anders möglich war. Gleichzeitig folgten noch weitere analoge Workshops, in denen vieles in kleineren Gruppen besprochen werden konnte.

Panda Sandra Ortmann: Gut gewesen wäre: mehr Zeit, kleinere Gruppen und eine stärkere Berücksichtigung, wer mit den digitalen Formaten vertraut ist. Der Großteil der Störungen ist tatsächlich durch die Pandemie gekommen, das war schwierig für alle. Es war bedrückend, ein Seminar als potenzielle Gefahr denken zu müssen.

Daniela Bystron: Ja, die Pandemie hat dazu geführt, dass wir die Workshops mehrmals verschieben mussten. Sie hat viele Unwägbarkeiten ins Spiel gebracht. Ich hatte das Gefühl, dass wir alle ziemlich »lost« waren; auch daher kam der Gedanke, dass es sehr wichtig ist, etwas zu machen, wo alle eingebunden sind, auch wenn es nicht optimale Bedingungen waren. Es hat eine wichtige Funktion gehabt. Es war total hilfreich, eure Darstellung und Kontextualisierung von Diskriminierung vermittelt zu bekommen und zu sehen, wie die Kolleg:innen darauf reagieren.

Panda Sandra Ortmann: Das habe ich auch so wahrgenommen. Es gab bestimmte Prozesse, die vorher noch nicht sichtbar waren. Mit den Widerständen, die deutlich wurden, konntet ihr weiterarbeiten.

Daniela Bystron: Ihr habt mit allen Workshops etwas sehr Hilfreiches erarbeitet: gemeinsam formulierte To-Do-Listen. Ihr habt die Mitarbeiter:innen konkret gefragt, wie sie weiterarbeiten wollen oder was sie der Programmabteilung übergeben wollen; dort sind ziemlich konkrete Anliegen formuliert worden. Wenn wir mit euch weiterarbeiten könnten, was würdet ihr dem *Brücke-Museum* wünschen? Wie soll es weiter gehen?

Panda Sandra Ortmann: Ich gehe noch mal einen Schritt zurück. Ich fand interessant, dass wir im Workshop Argumentationsstrategien vorbereitet haben, die dann eins zu eins im Gästebuch standen. Der analoge Workshop mit den Programm-Bereichen fand kurz vor Eröffnung der Ausstellung *Whose Expression?* statt und wir haben dabei herausgearbeitet, von welchen Perspektiven Kritik kommen könnte. Wir haben zwei Gruppen und deren mögliche Kritikpunkte imaginiert. Das eine war die Angst, dass die Ausstellung nicht weitreichend genug kritisch, also antirassistisch und dekolonial, arbeitet. Die andere Argumentation war, dass einem Nestbeschmutzung vorgeworfen wird und man die Kunst abwertet. Dabei ging es auch darum, zu fragen, wie sehr einen das verletzt. Die Kritik kam dann vorwiegend von einem bildungsresistenten Bürgertum, wo Leute ihre Deutungshoheit nicht abgeben und sehen wollen, dass es einen kulturellen Wandel in der Bewertung von Kolonialismus gibt. Sie negieren, dass es eine neue Generation gibt, die anders auf Kolonialismus schaut als in den 1960er oder 1970er Jahren. Ihr hattet sehr viel Sorge, von den progressiven Menschen kritisiert zu werden, aber ihr habt mehr den »Backlash« abgekriegt. Was insofern ein Erfolg ist, als der »Backlash« dafürspricht, dass ihr einiges richtig gemacht habt. Ich war froh, zu sehen, dass wir oder besser ihr euch in der Diskussion darauf vorbereitet habt, was kommen würde. Ihr habt euch für eine Richtung entschieden und euch positioniert.

Lena Prabha Nising: Daran anknüpfend wünsche ich euch, dass ihr den Mut habt, weiterzugehen und euch sichtbar zu machen mit eurem eigenen Lernprozess. Lernen bedeutet immer wieder Fehler zu machen und zu scheitern. Es ist eine Qualität, wenn man auf Feedback gut reagieren kann oder gute Mechanismen hat, um Kritik zu begegnen und von ihr zu lernen. Das braucht einen langen Atem. Wenn man an alte Strukturen geht, brauchen Transformationsprozesse mehr als drei bis fünf Jahre. Es ist ein sehr langer Prozess und es wird immer wieder Schleifen geben, bei denen eine externe Begleitung hilfreich ist, sei es kontinuierlich durch Begleiter:innen, in Form eines

moderierten Teamtages oder in Form von »critical friends« – je nach Finanzlage. Wichtig ist es moderierte Rahmen zu schaffen, wo anders auf die eigene Arbeit geschaut werden kann.

Panda Sandra Ortmann: Ich wünsche euch mehr personelle Ressourcen, weil es oft hieß, dass ihr am Limit arbeitet und das ist natürlich kein Zustand. Ressourcen, um diese Arbeit ohne inhaltliche Abstriche, in Ruhe und achtsam machen zu können. Genauso wie den Mut, weiterzumachen – auch wenn sich die Kulturpolitik ändert. Man kann schreckhaft werden und lieber unpolitische Ausstellungen machen, aber ich glaube, dass man hinter ein bestimmtes Wissen nicht zurückfallen soll. Solche Prozesse, wie ihr sie macht – wie die Umbenennung von Werktiteln –, das sind wirklich radikale Schritte, die sehr nachhaltig sind und bleiben werden. Das ist eine hohe Qualität.

Daniela Bystron: Wir hatten immerhin zwei Jahre, in denen sich etwas eingeübt hat. Wenn schwierige Themen kommen, würden wir nun eher Referent:innen und Expert:innen hinzuziehen. Es war ein super Anfang, auch um allen Kolleg:innen zu zeigen, was Fortbildung jenseits eines thematischen Inputs bedeutet: Es geht nicht nur darum, etwas Neues zu lernen, sondern auch darum, den Austausch miteinander wertzuschätzen. Diese Perspektiven waren sehr wertvoll. Eine Alternative wäre gewesen, eine diversitätsorientierte Organisationsentwicklung mit einem Team zu machen, das uns drei Jahre komplett begleitet wie beim *Projekt 360°* oder den zwei Pilotprojekten von *Diversity Arts Culture*. Aber dazu fehlte leider das Budget.

Lena Prabha Nising: Wichtig ist es auch, die gemachten Erfahrungen auszuwerten, festzuhalten und daraus gegebenenfalls Standards zu entwickeln – zum Beispiel, was zu beachten wäre, wenn eine Stelle neu besetzt wird. Sich dafür Zeit zu nehmen, ist ganz wichtig, denn jetzt ist das Wissen noch frisch. Die Erkenntnisse als Arbeitsinstrumente zu nutzen, zum Beispiel daraus Kriterien und Reflexionsfragen zu entwickeln, die ihr euch immer wieder stellen könnt, ist entscheidend, um neue Arbeitsweisen und -strukturen jenseits von Einzelprojekten zu etablieren.

Daniela Bystron: Das stimmt. Vielen Dank für eure Anregungen!

Panda Sandra Ortmann: Was mir noch total wichtig wäre hinzuzufügen, ist, dass diese Prozesse nicht von zwei Leuten gemacht wurden, die beide *weiß*, cis und hetero positioniert sind und aus dem Bürgertum kommen. Das Wis-

sen, das wir mitbringen, kommt aus verschiedenen Communities, aktivistischen Zusammenhängen und Widerstandskämpfen von Menschen, die sich gegen die Zumutungen in Institutionen gewehrt haben. Mit und von ihnen haben wir dieses Wissen gelernt. Mir als *weiß* gelesener Person ist es wichtig, meine eigene Positioniertheit dabei zu reflektieren – auch um die Grenzen dessen, was ich da tue, benennen zu können. Das Problem bei dieser Art von Arbeit ist so eine Art »whitewashing«, das passiert. Es gibt Wissen, das aus den sozialen (Widerstands-, queeren oder Schwarzen) Bewegungen kommt, und dann wird es Mainstream, wobei es vereinfacht und vereinheitlicht und in eine andere Klasse übertragen wird. Vor allem der Klassenstandpunkt fällt häufig weg, weil alles sehr akademisch sein muss, besonders die Sprache. Das ist der Punkt, wo wir uns kritisch reflektieren, und uns befragen, wo wir Kompromisse eingehen können und wo wir harte Limits setzen. Es gibt viele Leute, die in diesen Institutionen nicht existieren oder arbeiten können. Uns ist bewusst, dass wir privilegiert sind, wenn wir in die Institutionen gehen und dort sprechen und gehört werden.

Transkription und redaktionelle Bearbeitung: Anna-Lena Wenzel

Wissen/Kanon/Sprache

Welches Wissen wird von wem und wie in Museen vermittelt? Welche Erzählungen sind hier zu finden und welche Leerstellen gibt es? Welche kanonischen Inhalte werden in Museen vorgetragen oder durch alternative Narrationen erweitert? Und welche Funktion hat dabei die Sprache? Julian Dörr erörtert in seinem Beitrag *Räume, in denen sich freie Menschen begegnen* am Beispiel des *Deutschen Technikmuseums* auf, wie wichtig eine diversitätssensible Kommunikation für Dekolonisierungsprozesse im Museum ist. Unter dem Titel *Textproduktion im postkolonialen Museum* macht Ania Faas ihren Arbeitsprozess als Lektorin mit dem Schwerpunkt auf diskriminierungssensible und rassismuskritische Sprache transparent. Sie hat das Brücke-Museum im Rahmen der Ausstellungsvorbereitungen von *Whose Expression?* begleitet. Julia Grosse und Yvette Mutumba, die gemeinsam die internationale Plattform *Contemporary And (C&)* betreiben, sprechen in dem Interview *Kanon, Wissen, Sprache: Über dekoloniale Vermittlungspraktiken in Ausstellungen* mit Daniela Bystron darüber, wie sich die Museen und ihre Programme im deutschsprachigen Raum in den letzten zehn Jahren verändert haben. Dabei spielen vor allem Themen wie Wissen, (De)Kanon und Vermittlung über Sprache eine entscheidende Rolle.

Räume, in denen sich freie Menschen begegnen
Diversitätssensible Kommunikation und Öffentlichkeitsarbeit im Museum

Julian Dörr

Am Beispiel des *Deutschen Technikmuseums* werde ich in diesem Beitrag Aspekte diversitätssensibler Kommunikation im Museum aufzeigen. Im Mai 2021 habe ich dort für den Bereich Presse und Öffentlichkeitsarbeit einen Workshop zu diversitätssensibler Sprache und Kommunikation umgesetzt.

Museen sind Orte, an denen die Gesellschaft ihre Beziehung zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verhandelt. Orte, an denen Wissen und Kulturpraktiken gesammelt, aufgearbeitet und präsentiert werden – von Expert*innen, für die Öffentlichkeit. Museen sind Orte der Geschichte(n), Orte der Kommunikation. Und als solche stehen sie in der Verantwortung, die Geschichten, die sie erzählen, fortwährend kritisch zu reflektieren, zu hinterfragen und anzupassen. Es ist deshalb auch klar, dass sich die in jüngster Zeit angestoßenen Dekolonisierungsprozesse nicht nur auf die tatsächlichen Inhalte und Gegenstände in den Museen und Sammlungen beschränken dürfen. Vielmehr müssen sich die Museumsmacher*innen der Gegenwart neu mit der Frage konfrontieren, wie diese Inhalte kommuniziert werden. Die Aufarbeitung kuratorischer Praxis und die Überarbeitung musealer Kommunikation sind Teil desselben Prozesses. Sie gehören zusammen und ergänzen sich. Denn die rigideste historische Aufarbeitung ist vergebens, wenn es nicht gelingt, ihre Ergebnisse und Konsequenzen angemessen an das Publikum zu vermitteln.

Die Idee der Neutralität aufgeben

Der Prozess der Dekolonisierung von musealer Kommunikation beginnt damit, vermeintliche Gewissheiten in Frage zu stellen. Dieses Rütteln am eigenen Vorstellungsrahmen schafft einen Raum, in den neue Perspektiven eintreten können. Ein konkretes Beispiel: Für das *Deutsche Technikmuseum* in Berlin stellt selbstverständlich »Technik« den zentralen Begriff seiner Arbeit dar. Ein Alltagswort, sehr gebräuchlich, nicht schwer zu verstehen. Es ist sehr klar, was Technik meint. Einerseits. Andererseits öffnet sich hinter einem auf den ersten Blick so eindeutigen Begriff ein ganzer Raum unterschiedlicher, teils gegensätzlicher Assoziationen: vom Faustkeil bis zur Eisenbahn und Industrialisierung, aber auch Ausbeutung und Fortschritt, ebenso wie Gefahr und Globalisierung, genauso auch Abhängigkeit.

Kodak Shirley Cards 1978 vs 1995
Bildquelle: https://www.nytimes.com/2019/04/25/lens/sarah-lewis-racial-bias-photography.html





Begriffe existieren nicht ohne Kontext. Die vermeintlich neutrale Technik ist in soziale und historische Kontexte eingebettet und deshalb verbunden mit den Machtsystemen, die unsere Gesellschaft prägen. Technologie und tech-

nologischer Fortschritt reproduzieren und spiegeln die (historische) Unterdrückung marginalisierter Gruppen durch die Dominanzgesellschaft.

Ein berühmtes Beispiel dafür ist der Farbfilm, dessen chemische Beschichtung viele Jahrzehnte lang für die Darstellung der Haut *weißer* Personen optimiert war und dunklere Hauttöne nicht adäquat abbilden konnte. In der Gegenwart schreibt sich diese Diskriminierung unter anderem in Facial-Recognition-Technologien fort, die die Gesichter Schwarzer Menschen schlechter erkennen als die von *weißen*, wie zum Beispiel die Forschung der Informatikerin Joy Buolamwini zeigt. Ein anderes historisches Beispiel ist die Arbeit des US-amerikanischen Arztes J. Marion Sims, der als »Vater der modernen Gynäkologie« gilt. Viele seiner Erkenntnisse und Erfindungen sind bis heute relevant und in Verwendung (zum Beispiel das Spekulum nach Sims), sie fußen jedoch auf Experimenten, die Sims an versklavten Schwarzen Frauen gegen deren Willen durchgeführt hat.

All das ist Technik. Technik, hinter der historische Traumata stecken, Unterdrückungsstrukturen und soziale Machtgefüge. Diese Dimensionen beim Umgang mit dem Begriff »Technik« mitzudenken, ist die Aufgabe kritischer diversitäts- und diskriminierungssensibler Sprache. Eben weil Sprache und ihre Begriffe niemals in einem neutralen, wertfreien Raum existieren.

Wie Sprache Realität(en) schafft

Sprache schafft wirkmächtige Kontexte – und damit Realität. In der Sozialwissenschaft hat sich dafür der Begriff »Framing« etabliert, der im übertragenen Sinne einen Assoziations- oder Deutungsrahmen bezeichnet. Ein einfaches Beispiel: Person A sagt: »Zitrone«. Person B denkt an die Farbe Gelb, vielleicht erinnert sie sich sogar an den sauren Geschmack einer Zitrone auf der Zunge. Die Sprachwissenschaftlerin Elisabeth Wehling erklärt in ihrem Buch *Politisches Framing*: »Frames werden durch Sprache im Gehirn aktiviert. Sie sind es, die Fakten erst eine Bedeutung verleihen, und zwar, indem sie Informationen im Verhältnis zu unseren körperlichen Erfahrungen und unserem abgespeicherten Wissen über die Welt einordnen«.[1] Solche Assoziationen und Verbindungen von Informationen und Erfahrungen geschehen auf einer unbewussten Ebene, wir können nicht nicht in Frames denken. Frames sind außerdem immer selektiv. Wehling schreibt, »Frames bewerten und interpretieren also. Und sind sie erst einmal über Sprache – etwa jener in öf-

fentlichen Debatten – in unseren Köpfen aktiviert, so leiten sie unser Denken und Handeln an, und zwar ohne dass wir es merken«[2].

Ein berühmtes Beispiel für die Wirkmacht von Framing in medialen öffentlichen Debatten ist die Studie *Media Framing of a Civil Liberties Conflict and Its Effect on Tolerance*[3]. Hier änderte sich die Toleranz von Nachrichten-Rezipient*innen gegenüber dem rassistischen Ku-Klux-Clan, je nachdem ob dessen Märsche als Ausdruck von Meinungsfreiheit oder als Störung der öffentlichen Ordnung beschrieben werden.

Sprache ist mächtig. Sprache beeinflusst, wie wir die Welt sehen. Viele Dinge werden für uns erst sichtbar, wenn sie aussprechbar werden, wenn wir ein Wort für sie haben. Umgekehrt machen wir Dinge, die unbenannt bleiben, unsichtbar. Wie wir sprechen, zeigt Machtstrukturen. Wer benennt? Und wer wird benannt?

»Die Verstrickung der Sprache mit der Gesellschaft muss reflektieren, wer Kultur im Mund führt, oder er hat aus der Geschichte der vergangenen Jahrhunderte keine Konsequenzen gezogen«, schreibt der Lyriker und Autor Max Czollek in seinem Buch *Gegenwartsbewältigung*[4]. Es gibt keinen neutralen Standpunkt in der Sprache. Raushalten ist keine Option. Jede*r Sprecher*in hat eine Position in der Hierarchie der Gesellschaft und diese spiegelt sich in der Sprache wider.

Keine Frage, was man noch sagen darf

In ihrem Aufsatz *Sprache, Kolonialismus und rassistische Wissensformationen* in dem von ihr mitherausgegebenen Buch *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache* schreibt die Kulturwissenschaftlerin Susan Arndt: »Sprache war und ist im europäischen Kontext ein wichtiges Medium um *weiße* Dominanz zu artikulieren, *weiße* Geschichte festzuschreiben und die jeweils dazugehörigen Mythen zu vermitteln. Im Zusammenhang von Eroberung und Machtausübung dient(e) Sprache seit jeher zur abwertenden Fixierung und Markierung von als anders konstruierten Menschen – sowohl nach außen als auch nach innen.«[5]

Arndt formuliert eine Aufgabe: »Rassistische Wörter sind (k)ein Relikt des Kolonialismus, sondern stellen ein vitales Erbe dar, das sich tief ins Sprechen unserer Alltagswelt eingekerbt hat. So gesehen, ist es wichtig, weder dieses Erbe noch seine Gegenwart zu verleugnen. Es in und durch Sprache zu ›besprechen‹, setzt sowohl gesellschaftliche wie auch individuelle Kompetenzen

und Lernbereitschaft voraus, vor-geschriebene (präskriptive) Grenzen auszureizen und neu zu lesen.«[6]

Diversitätssensible und diskriminierungskritische Kommunikation muss mehr sein als nur die Frage, welchen Begriff man verwenden soll – und welchen nicht. Es geht dabei eben nicht um die Frage: Was darf ich noch sagen? Sondern: Wie kann ich durch meine Sprache gerechtere, inklusivere Räume mit weniger Diskriminierung und mehr Teilhabe schaffen?

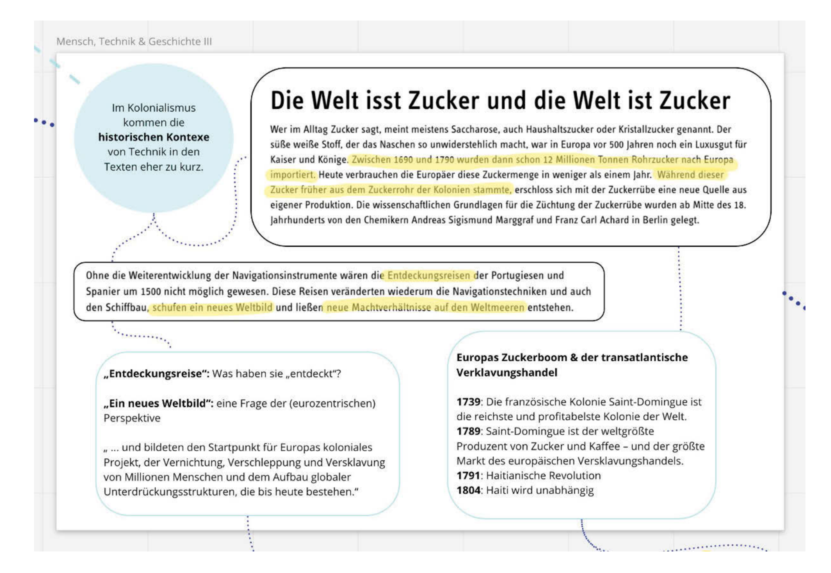
Anders als ihr von Kritiker*innen gelegentlich vorgeworfen wird, ist eine diskriminierungskritische Sprache auch keine Sprache, die verwischt und verschleiert, die »alles gleichmacht«. Ganz im Gegenteil. Diversitätssensibel und diskriminierungskritisch zu kommunizieren bedeutet, Kontexte kritisch zu analysieren, (historisch gewachsene) Strukturen zu hinterfragen und Ungerechtigkeit besprechbar zu machen.

Machtkritisch die eigene Sprechposition hinterfragen

Wie das konkret in der musealen Kommunikation aussehen kann, zeigen Beispiele aus dem *Deutschen Technikmuseum*. In den Programmtexten der Museums-Webseite zur Eisenbahn- und zur Luftfahrtausstellung wird Technologie historisch kontextualisiert – in klaren Worten. Da geht es zum Beispiel um die Rolle der deutschen Reichsbahn bei der Deportation und Ermordung der europäischen Jüd*innen; oder um die »menschenverachtenden Bedingungen« unter denen Zwangsarbeiter*innen im Zweiten Weltkrieg deutsche Flugzeuge und Raketen bauen mussten.

Anders sieht es jedoch im historischen Kontext des Kolonialismus aus. Wo in der Kommunikation über die Zeit des Ersten und Zweiten Weltkriegs eine deutliche, kritische und Narrative hinterfragende Sprache gewählt wurde, greift die Reflektion hier zu kurz. So ist in den Programmtexten zum Schiffbau zum Beispiel von den »Entdeckungsreisen der Portugiesen und Spanier« die Rede, die ein »neues Weltbild« und »neue Machtverhältnisse auf den Weltmeeren« schufen. Diese Formulierungen offenbaren eine nicht hinterfragte eurozentrische Perspektive. Was hier vermeintlich neutral als »Entdeckungsreise« bezeichnet wird, bildete den Startpunkt für Europas koloniales Projekt der Vernichtung, Verschleppung und Versklavung von Millionen von Menschen und dem Aufbau globaler Unterdrückungsstrukturen, die bis heute bestehen.

Arbeitsmaterial zum Workshop im Deutschen Technikmuseum
Screenshot: Julian Dörr



Chandra-Milena Danielzik und Daniel Bendix schreiben in ihrem Beitrag zu den Begriffen »entdecken/Entdeckung/Entdecker_in/Entdeckungsreise« in *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache* über die ökonomischen, sozialen und kulturellen Folgen der »Entdeckung«, die nicht neutral oder frei von Interessen sind, sondern der Ausbeutung von Menschen und Rohstoffen, der Erschließung von Handelswegen und der Produktion von Wissen diente.[7]

An diesem Beispiel zeigt sich sehr gut, dass es bei der Dekolonisierung von Kommunikation nicht einfach nur um das Ersetzen von gewaltvollen Begriffen und rassistischen Fremdbezeichnungen gehen kann. »Der Begriff ›Entdeckung‹«, schreiben Danielzik und Bendix, »kann im Kontext von Rassismus nicht immer einfach nur durch einen weniger problematischen ersetzt werden. Notwendig ist vielmehr, das darin transportierte Weltbild als subjektiv und Interessen dienend wahrzunehmen und zu destabilisieren. Insofern sollte mensch, wann immer das Wort ›entdecken‹ auftaucht, aufmerksam dafür sein, wessen Perspektive sich darin ausdrückt und wie dadurch Rassismus und andere Herrschaftsverhältnisse entthematisiert werden«[8].

Was steckt hinter den Begriffen, die bekannt, unverfänglich und neutral klingen? Diese Frage muss sich stellen, wer diskriminierungskritisch kommunizieren will. Gewohnte Worte, gewohntes Sprechen zu hinterfragen, heißt deshalb vor allem auch die eigene Perspektive zu hinterfragen. Und generalisierend und universelle Formulierungen zu überprüfen. Denn die sind meist nicht so allgemeingültig, wie wir glauben. Wer ist dieses »wir«? Gilt das wirklich für »alle«? In vielen Fällen stellt sich heraus, dass hinter ebensolchen Ausdrücken keine neutrale Position steckt, sondern eine in der Sprache unmarkierte Perspektive, die »Norm« unserer Gesellschaft, die *weiß*, cis männlich, heterosexuell, able-bodied und/oder bürgerlich ist.

Dieser eigenen Position im Machtraum Sprache muss man sich bewusstwerden, um zu erkennen, wer welche Geschichte(n) wie erzählen kann. Lernbereitschaft, der Wille zu Reflexion, Selbstkritik und Veränderung sind ein erster wichtiger Schritt auf dem Weg, um Räume echter Teilhabe zu schaffen, in denen sich Menschen befreit begegnen können.

Die Aufgabe der Öffentlichkeitsarbeit

Diese Räume zu öffnen, sie sicher und inklusiv zu halten und in sie einzuladen, ist die Aufgabe von Öffentlichkeitsarbeit. Die beginnt beim Hinterfragen der eignen Sprecher*innenposition und der machtkritischen Analyse der eigenen Texte und führt schlussendlich zur Frage der inklusiven und diversitätssensiblen Ansprache. Denn die Botschaften musealer Kommunikation kann nur empfangen, wer überhaupt von ihnen angesprochen wird. Eine genderneutrale und -gerechte Sprache, die Raum jenseits geschlechtlicher Binarität öffnet, ist dabei ebenso wichtig wie eine leichte Sprache mit vielen kurzen Hauptsätzen, um die Einstiegsschwelle in die Kommunikation möglichst niedrig zu halten.

Wer ein vielfältiges Publikum ansprechen möchte, muss gesellschaftliche Vielfalt auch in der Öffentlichkeitsarbeit nach außen tragen. Das gilt nicht nur auf der Ebene der geschriebenen und gesprochenen Sprache, sondern betrifft auch die Repräsentation von Diversität in der Bildsprache. Ohne die grundlegende kritische Auseinandersetzung mit den unterdrückenden gesellschaftlichen Strukturen, die sich auch im Museum widerspiegeln, verkommt diversitätssensible Kommunikation jedoch zu einer hohlen Fassade. Räume, in denen sich freie Menschen begegnen, entstehen nicht durch schöne Kam-

pagnen mit vielen Diversitätsmerkmalen, sondern durch lange, anstrengende Arbeitsprozesse.

Anmerkungen

1 Elisabeth Wehling: Politisches Framing. Wie eine Nation sich ihr Denken einredet – und daraus Politik macht, Lizenzausgabe für die Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2017, S. 17f.
2 Ebd.: S. 18.
3 Thomas E. Nelson, Rosalee A. Clawson & Zoe M Oxley: Media Framing of a Civil Liberties Conflict and Its Effect on Tolerance, In: American Political Science Association 91 (3), 1997, S. 567–583.
4 Max Czollek: Gegenwartsbewältigung, München 2020, S. 83.
5 Susan Arndt: Sprache, Kolonialismus und rassistische Wissensformationen, In: Susan Arndt, Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache, Münster 2015, S. 121.
6 Ebd.: S. 125.
7 Daniel Bendix & Chandra-Milena Danielzik: entdecken / Entdeckung / Entdecker_in / Entdeckungsreise, In: Susan Arndt, Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache, Münster 2015, S. 266f.
8 Ebd.: S. 268.

Textproduktion im postkolonialen Museum

Ania Faas

Museen wandeln sich. Sie öffnen ihre Häuser, Völkerkundemuseen legen ihren überkommenen Namen ab, neue Perspektiven verändern die Kuration. Denn Museen wünschen sich mehr Besucher:innen, ein breiteres Publikum und Austausch mit der Welt. In vielen Ländern haben Initiativen den Druck erhöht, vor allem auf ethnologische Sammlungen, das koloniale Erbe aufzuarbeiten. Bilder und Objekte werden nun zugänglicher gemacht, es gibt mehr Gesprächsbedarf und damit auch mehr Text als früher: Wandtexte, Katalogtexte, Texte auf Flyern, Webseiten und in Apps, Bild- und Objekttiteln.

Texte beschreiben und erklären, sie sollen begeistern und es Besucher:innen ermöglichen, die ausgestellten Werke zu verstehen und sich mit ihnen zu verbinden. Aber das Museum hat nicht mehr die Macht, zu bestimmen, wie eine solche Verbindung vor sich geht, wie interpretiert, wie wahrgenommen wird. Wer zur Tür hereinkommt, hat vielleicht eine eigene Vorstellung davon, was er oder sie sehen möchte – oder auch nicht. »Könnt ihr mir und meinem Kind garantieren, dass wir bei unserem Besuch nicht retraumatisiert werden?«, wurde die Kuratorin einer Ausstellung zu Kolonialgeschichte gefragt. Diese Sorge bezieht sich auf eine typische Erfahrung, die BIPoC (Black, Indigenous and People of Color) in Museen machen: Rassistische und diskriminierende Begriffe werden nicht nur benutzt, sondern auch als »historisch«, »original« oder »authentisch« gerechtfertigt.

Ausstellungsansicht Einleitungstext: »Whose Expression?« im Brücke-Museum, 2021
Foto: PoolPractice



Die Textproduktion im Museum liegt bei den Kurator:innen, Wissenschaftler:innen und in den Händen der Marketing-Abteilung. Zusätzlich wird an manchen Häusern ein externes Lektorat beauftragt. Zum einen für klassische Lektoratsaufgaben wie die Überprüfung und die Koordination der Texte unterschiedlicher Autor:innen. Im Zusammenhang mit postkolonialen Themen kommt ein diskriminierungskritisches Lektorat dazu, das Expertise für die Bearbeitung der Inhalte einbringen soll. Sprache lenkt den Blick, sie hat die Macht, das Sehen zu verändern. Also ist der Wunsch an die Texte umfassend: Kurz mögen sie sein, aber alles sagen, lesbar sein, aber komplexen Sachverhalten gerecht werden, dazu noch einfach, aber detailgenau, und objektiv, aber emotional. Das gilt vor allem für die Wandtexte, deren Zeichenzahl begrenzt ist.

Ausschnitt Einleitungstext: »Whose Expression?« im Brücke-Museum, 2021
Foto: PoolPractice

g them was looted art such
Benin bronzes, which
are at the center of debates
restitution.

Business kanonisiertes Wissen und Sprache im Zusammenhang mit dem Thema Kolonialismus im Museum. In kurzen Videointerviews kommentieren darüber hinaus Tahir Della, Lisa Hilli, Nancy Jouwe, Natasha A. Kelly, Léontine Meijer-van Mensch, Patrice Nganang und Enotie Ogbebor die historischen Positionen aus ihrer heutigen Sicht. Ein Glossar dient zur Vertiefung von Themenkomplexen und Begrifflichkeiten und das umfangreiche Begleitprogramm der Ausstellung lädt ein zu Gesprächen und Diskussionen.

In Anbetracht der Tatsache, dass die ausgestellten Werke von Europäern geschaffen und die Kunstwerke aus Afrika und Asien von Europäer*innen gesammelt wurden, ist es nahezu unmöglich, den ↗kolonialen Blick auszuschließen.

Die koloniale Vergangenheit ist ein schmerzhaftes Thema. Eine diskriminierungskritische Redaktion war uns wichtig, um in unserer Ausstellung Retraumatisierungen zu vermeiden. ↗Sprache kann ebenso Zeugnis einer ↗rassistischen und ↗kolonialen Denkweise sein wie Bilder. In Werktiteln, gedruckten Quellen, Briefen und anderen Archivalien finden sich Begriffe, die andere erniedrigen und zu ↗„Fremden" machen. Sie ganz auszuklammern, würde wiederum bedeuten, einen Teil der Erinnerung auszublenden. Wir haben uns daher entschieden, die Lesbarkeit solcher Wörter zu erschweren, indem sie umgedreht werden.

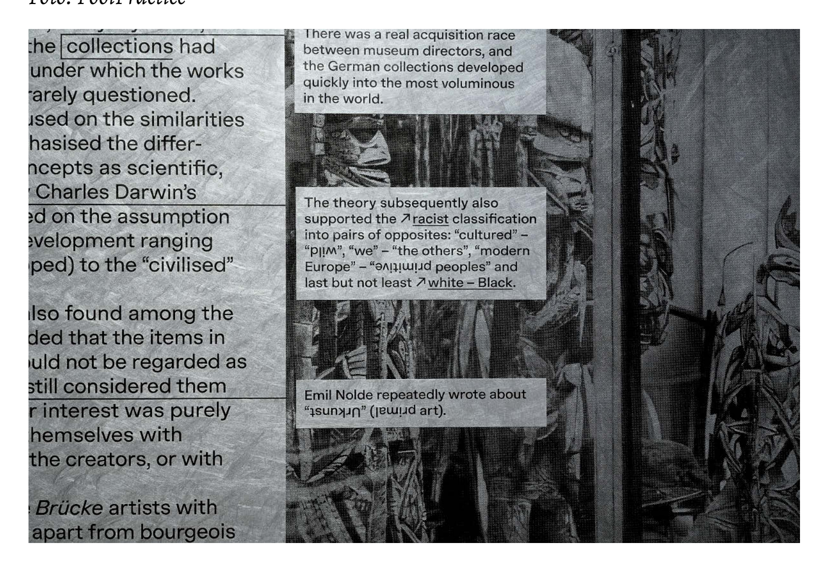
Diese Ausstellung ist ein erster Schritt in der Aufarbeitung unseres kolonialen Erbes. — DB, LMS, ES

provenances are not known.
ollection will be shown
rrently with the exhibition
e *Expression?* at Kunsthaus
n and critically reflected
ntemporary artists* under
le *Transition Exhibition.*

Wenn ein kritisches Lektorat inhaltlich in Texte eingreift, führt dies zu Diskussionen mit den Autor:innen. Wissenschaftler:innen, die ihr spezialisiertes und in langen Prozessen erworbenes Wissen für ein Museum lesbar machen, begreifen häufig schon die Vereinfachung als Kompromiss. Eine Kri-

tik aus postkolonialer Perspektive wird wie ein weiterer Übergriff auf die Texte wahrgenommen. Oft liegt sie in der Projektplanung zeitlich nach den ersten, mit den Kurator:innen abgesprochenen Fassungen. Die Auseinandersetzung über Sichtweisen und Begriffe, oft auch ethische Fragen, findet dann direkt vor Abgabefristen statt. Für Diskussion ist wenig Raum, und so werden komplexe Sachverhalte zwischen fünfter Fassung und sechster Fassung in Argumente gepresst.

Wandtext: »Whose Expression?« im Brücke-Museum, 2021
Foto: PoolPractice



Wir befinden uns noch immer in einer Zeit des Übergangs, in der die miteinander verbundenen Themen Kolonialismus und Rassismus in deutschen Institutionen als Spezialgebiet angesehen werden, für das »Expert:innen« notwendig sind. Dabei wollen die postkolonialen Bewegungen weltweit gerade das erreichen: dass das koloniale Erbe überall mitgedacht wird, im Alltag, beim Friseur, beim Film, in der Schule und eben auch im Museum. Es geht um einen Paradigmenwechsel mit dem Ziel, die Erinnerung nicht mehr zu verschleiern, sondern bewusst zu machen. Und nicht zuletzt darum, eine

Sprachprägung zu verlernen, die seinerzeit den Interessen der Kolonialmächte dienlich war.

Doch in Ausbildung und Arbeitsalltag konnten *weiße* Autor:innen und Museumsmacher:innen lange Zeit völlig ohne dieses Thema auskommen. Das kritische Lektorat soll der Verbindung zwischen alter und neuer Museumswirklichkeit dienen, ist aber zugleich in seiner Reichweite begrenzt. Meist fehlen Zeit und Resonanzraum. So löst es immer wieder dieselben »Einzelfälle«, weil keine gesellschaftliche Verabredung über den Umgang mit kolonialem Erbe existiert, geschweige denn Regeln. Konflikte entstehen, weil Wissen fehlt.

Insofern ist die Textproduktion ein Spiegelbild der Veränderungen der Institution Museum. Sie ist der Prozess, an dem sich der Streit kristallisiert, den das Umdenken auslöst. Streit zwischen Museum und externen, projektbasiert arbeitenden Kurator:innen. Zwischen Autor:innen und Lektorat. Nicht selten auch zwischen Museumsleitung und Kurator:innen. Und natürlich zwischen Museum und Besucher:innen. Manche heben schon bei dem Wort »postkolonial« genervt die Brauen, anderen geht die Berücksichtigung der Nachfahr:innen-Perspektiven nicht weit genug, und Dritte finden akademische Sprache insgesamt fragwürdig. Die Auseinandersetzungen sind oft hitzig, weit über die Temperatur einer Arbeitsbesprechung hinaus.

Doch es geht bei einem informierten und verständlichen Text nicht einfach um das Streichen von Triggerwörtern oder verschleiernden Begriffen wie etwa »Schutzgebiet«, »Erwerb«, »medizinische Expedition«, »entdecken« oder »säubern«.

Wenn ein diskriminierungskritischer Text an einer Wand hängen soll, kann er nicht allein bleiben. Er braucht ein Umfeld von Verstehen, von Durchdringen, von Bereitschaft, die Sammlung und die eigene Institution mit neuen Augen zu sehen. Wie soll eine Aufsichtsperson reagieren, wenn ein Mensch vor einem Bild zu weinen anfängt, weil er darauf ein Familienmitglied erkennt? Hilft ihr vielleicht einfach nur die Information, dass das geschehen könnte und warum? Oder dass das Museum selbst am Leid dieser Familie mitgewirkt hat? Wie betrachten die Ethnolog:innen im Haus heute das Wissen aus ihrem Studium, für das sie bei »Naturvölkern« auf »Feldforschung« gingen? Und welche Bücher oder Bilder verkauft der Museumsshop? Werden weiterführende Informationen angeboten oder widerspricht das Sortiment sogar dem mühevoll erarbeiteten postkolonialen Ansatz der aktuellen Ausstellung? Ist das Team divers genug, um hausintern Gespräche aus allen Perspektiven führen zu können? Der Kontext eines Textes sind alle Menschen, die

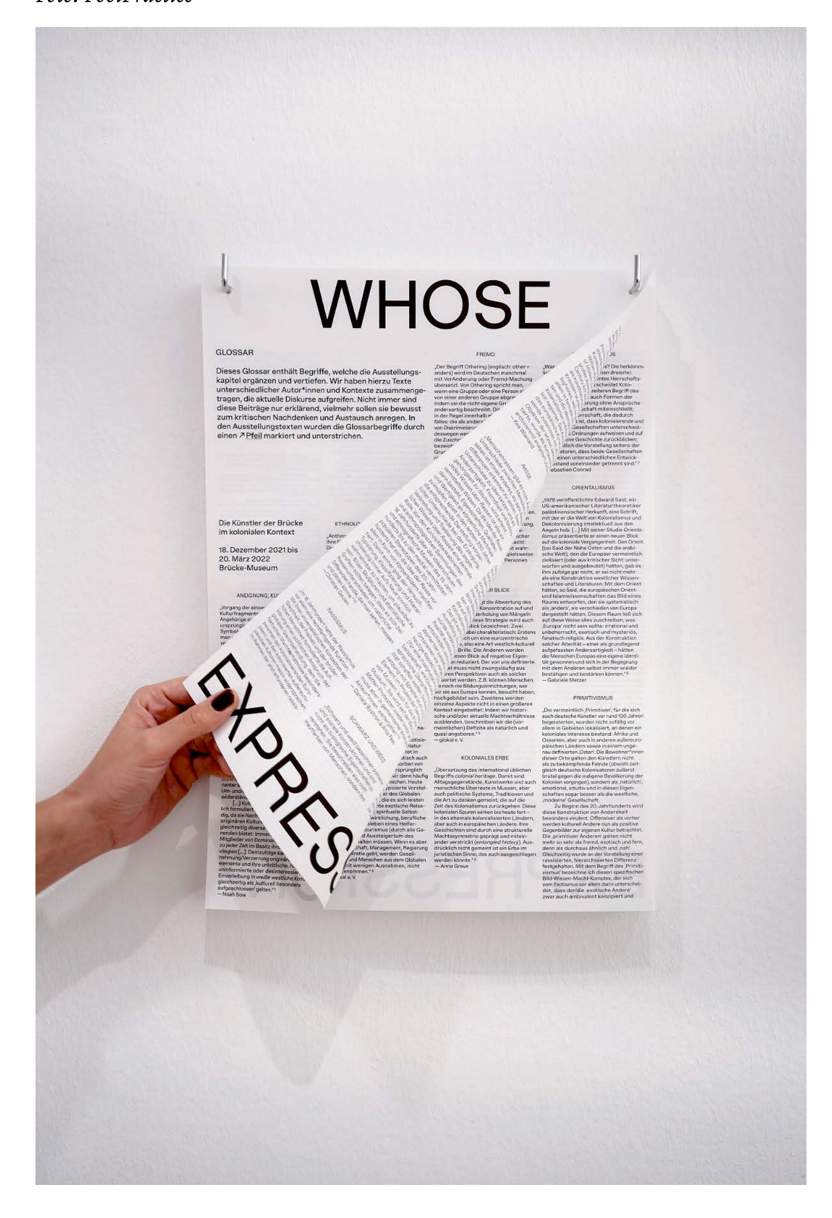
in einem Museum arbeiten und sich zu lesenden Besucher:innen verhalten, ob sie an der Kasse sitzen, an der Garderobe, im Depot oder im Büro.

Es gibt allerdings in der Textarbeit auch reale Widersprüche, die sich nicht auflösen lassen. Rassistische Begriffe in Originaldokumenten oder in Bildtiteln etwa könnten von Personen aus der Diaspora, die in *weißen* Mehrheitsgesellschaften aufgewachsen sind, anders bewertet werden als in Herkunftsgesellschaften. Für die einen mag im Vordergrund stehen, dass keine Retraumatisierungen stattfinden, bei den anderen die Befürchtung überwiegen, dass Begriffe, die historische Gewaltkontexte bezeugen, »gelöscht« oder überschrieben werden könnten.

Auf sprachlicher Ebene ist die Öffnung von Museen ein Umbruch in den als wissenschaftlich definierten Positionen von Kunstgeschichte oder Ethnologie. Wenn sich verschiedene Communities an Ausstellungen beteiligen, treffen auch die unterschiedlichsten Sprechakte aufeinander. Am Anfang der Textarbeit stehen zwei Fragen: Wer spricht? Und: Für wen? Die Frage nach der Sprachform ist die Frage nach dem Publikum. Will man sie heute beantworten, liegen Wunsch und Wirklichkeit meist noch weit auseinander. Der Aushandlungsprozess selbst ist die Antwort, die lange Strecke zwischen den beiden Extremen: eine Sprechweise anzupassen oder eine Ebene der Verständigung zu finden. Kritisches Lektorat muss sich deshalb mit dem Inhalt eines Textes, mit dem Tonfall und den potentiellen Leser:innen beschäftigen, aber auch mit dem aktuellen Stand der Debatte. In postkolonialen Projekten geschieht das auf vielen Ebenen. Was ist die Norm? Wer definiert sie? Welche Kriterien legt die Wissenschaft ihrer Objektivität zugrunde? Ist die Vielstimmigkeit gegeben, die dem Projekt gerecht wird?

In vielen Museen waren Texte bislang Beiprodukte der Arbeit mit Objekten und Bildern. Während Journalist:innen damit rechnen, dass ihr Artikel redigiert wird, und sich Buchautor:innen mit einem Lektorat rücksprechen, ist Textredaktion am Museum ein Geschäft, das Kunsthistoriker:innen oder Ethnolog:innen »nebenher« erledigen. Externe Lektorate wiederum sind als kurzfristige Projekte konzipiert. Wissen wird kaum weitergetragen oder im Haus verankert. Aber mit den Museen wandelt sich der Anspruch an Gespräch und Text. Das Bewegen von Wissen braucht Zeit. In einem Machtsystem mit kodifizierter Sprache erfordert es Souveränität, sich einfach und klar auszudrücken. Wenn eine Gesellschaft sich über ihr kulturelles Erbe verständigt, wenn ungehörte Stimmen hinzukommen und überkommene Sprache verklingt, können Texte schöner werden. Aber sie machen auch mehr Arbeit.

Glossar: »Whose Expression?« im Brücke-Museum, 2021
Foto: PoolPractice



Kanon, Wissen, Sprache
Über dekoloniale Vermittlungspraktiken in Ausstellungen

Julia Grosse und Yvette Mutumba

Julia Grosse und Yvette Mutumba haben das *Brücke-Museum* während der Auseinandersetzung mit dem Thema Kolonialismus als Expertinnen begleitet. Das Museum hat sie eingeladen, die Ausstellung *Whose Expression? Die Künstler der Brücke im kolonialen Kontext* mit ihrem *Center for Unfinished Business* um eine kritische und zeitgenössische Stimme zu erweitern. Zudem haben die beiden in ihrer Funktion als Lehrende des *Instituts für Kunst im Kontext* an der *Universität der Künste Berlin* das Seminar *Kolonialismus und die Künstlergruppe Brücke* geleitet, in dem sie sich theoretisch mit dem Thema auseinandersetzten. Es entstanden künstlerische Interventionen der Studierenden im Rahmen des Begleitprogramms von *Whose Expression?* Das Gespräch führte Daniela Bystron im März 2022.

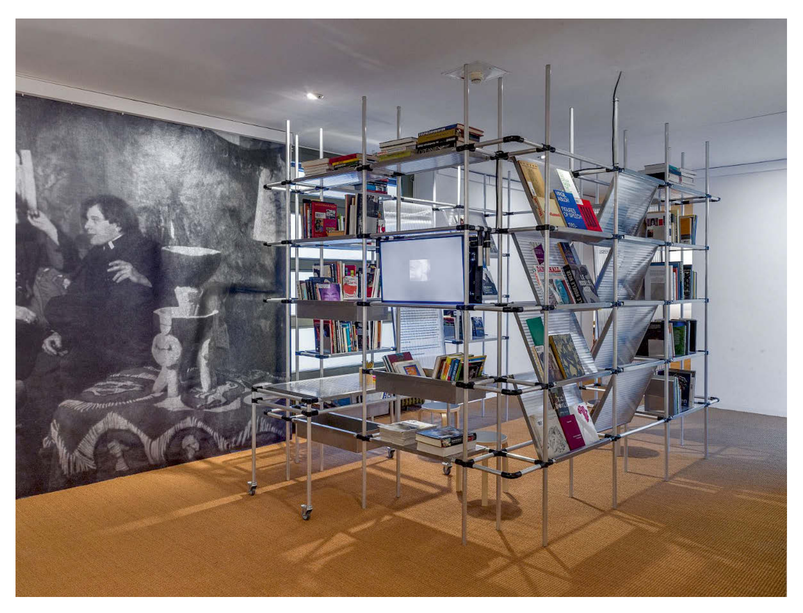
Daniela Bystron: Diversität ist in deutschsprachigen Kulturinstitutionen mittlerweile ein wichtiges Thema. Mit der praktischen Umsetzung, mit den Änderungen von Strukturen wird es aber noch etwas dauern. Ihr habt 2013 die Plattform *C& – Contemporary And* gegründet. Was hat sich seitdem in eurer Wahrnehmung an Kulturinstitutionen geändert?

Yvette Mutumba: Es hat sich definitiv etwas geändert. Aber vielleicht noch mal einen Schritt zurück. Als wir uns 2013 gegründet haben, gab es davor schon Ausstellungen, die Kunst aus Afrika gezeigt haben wie *Afrika Remix. Zeitgenössische Kunst eines Kontinents*[1] Anfang der 2000er Jahre oder *Who Knows Tomorrow*[2] 2010 an vier Standorten der Nationalgalerie. Aber dann ist es auch wieder abgeebbt und 2013 in ein Tal gekommen. Ich würde sagen, dass es bereits seit den 1990er Jahren Phasen gab, wo die Institutionen

angefangen haben, sich mit dem Thema zu beschäftigen. Meistens ging der Impuls, Kunst außerhalb von Europa und Amerika zu zeigen, zusammen mit dem Bewusstsein, innerhalb der Struktur diverser werden zu müssen. Es gab also Momente, wo man dachte, jetzt passiert etwas; aber dann blieb es leider bei einem temporären Projekt.

Seit den letzten zehn Jahren ist das »Culture Game«, wie Olu Oguibe es einst bezeichnete[3], ein bisschen beständiger. Es geht zwar sehr langsam voran, aber es geht weiter. Wir stellen ein zunehmendes Bewusstsein an großen Museen fest, was sicher auch damit einhergeht, dass eine Institution wie die *Kulturstiftung des Bundes* sagt: »Hey, wir müssen den Museen Geld geben, damit sie anfangen, ihre Sammlungsgeschichten und Narrative zu hinterfragen.« Das bedeutet, dass Museen verstehen sollten, dass sie wie bisher nicht weitermachen können; durch die Förderprogramme wie etwa *Museum Global* oder das *360°-Programm* hat eine Art Beschleunigung von Umdenkprozessen stattgefunden.

Contemporary And (C&) Center of Unfinished Business, Installationsansicht »Whose Expression?« im Brücke-Museum, 2021
Foto: Roman März, Brücke-Museum



Julia Grosse: Auf Berlin bezogen ist *Diversity Arts Culture*[4] ein wichtiger Player. Sie versuchen, mit Kulturinstitutionen zum Thema Diversität in einen Dialog zu treten. Das heißt, es ist eine interessante Dynamik, die sehr mit dem Geldgeben zusammenhängt und dazu führt, dass die Auseinandersetzung verstetigt wird. Wenn man jedoch deutsche Institutionen mit denen in UK oder anderen Ländern vergleicht, dann sind sie noch nicht am selben Punkt, dort wurde bereits Ende der 1970er Jahre über Diversität in der Kunstszene gesprochen und Positionen wie die »Diversity Officers« eingerichtet. Das liegt meiner Meinung nach daran, dass der Druck hier in Deutschland ein anderer ist; er kommt weniger aus den Communities oder bestimmten Kunstszenen. In UK hat es in den 1980er Jahren schon enormen Druck durch die ganze »Black Art Szene« gegeben, die eigene Ausstellungen gemacht und konkrete Forderungen gestellt hat. Die Vernetzung von Kulturproduzenten of Color fängt hier erst langsam an. Zwar passiert viel und Museen haben erkannt, dass sie diverser werden müssen, aber wir sind lange noch nicht an dem Punkt, wo das eine Normalität ist.

Yvette Mutumba: Dabei sollte es bei der Produktion von Kultur selbstverständlich sein, dass es ein diverses Team gibt und Künstler*innen eingeladen werden zu Kolonialismus zu arbeiten, nicht nur weil sie Afro sind. Das Problem dieser Programme ist, dass sie sich bewusst an eine Gruppe wenden, die man gleichzeitig nicht extra markieren möchte. Aus diesem Paradox herauszukommen, ist gar nicht so einfach. Das wird mindestens noch zehn Jahre oder länger dauern und zunächst auch nur punktuell sein, weil die Institutionen unterschiedlich offen sind. Teilweise hat das auch etwas mit einem Generationswechsel zu tun – erst wenn Stellen frei werden, kann neues Personal eingestellt werden. Mittlerweile sprechen uns Institutionen gezielt an, weil sie Angst haben, sich im Diskurs falsch zu verhalten. Dabei ist noch nicht tief genug durchgedrungen, dass es nicht nur ein Diskurs oder ein Zeitgeist-Thema ist, sondern etwas Grundsätzliches.

Daniela Bystron: Ich habe in Museen beobachtet, dass sich Strukturen und Arbeitsformen ändern, wenn das Self-Clonig nicht einfach fortgesetzt wird, also immer wieder dieselben Leute, die dort bisher schon arbeiten, eingestellt werden. Aber bevor wir da weiter machen, würde ich gerne einen Schritt zurückgehen und nach dem Kanon der Kunstgeschichte fragen. Ich finde die Ausbildung total wichtig: Welches Wissen wird wie von wem an wen vermittelt? Ihr habt beide in den 2000er Jahren angefangen,

Kunstgeschichte in Deutschland zu studieren und seid später nach London gegangen. Welcher Kanon wurde euch damals vermittelt?

C& Center of Unfinished Business in der Ausstellung »Whose Expression?« im Brücke-Museum, 2021
Foto: Brücke-Museum



Yvette Mutumba: Es war eine tief westlich verankerte Kunstgeschichte. Was mir am Anfang aber gar nicht so aufgefallen ist. Es hat ein paar Semester gedauert, bis ich gemerkt habe, dass da etwas fehlt, obwohl ich Afrodeutsche bin, die sich ihrer kongolesischen Kultur sehr bewusst ist. Wo es mir stärker aufgefallen ist, ist im Kunstbetrieb, in dem ich parallel zu meinem Studium immer schon gearbeitet habe – in Galerien oder auf Kunstmessen. Dort habe ich eine unheimliche Ignoranz gegenüber allem, was außerhalb Europas und den USA stattfindet, beobachtet. Dass es in der internationalen Kunstwelt kein Bewusstsein für diese Problematik gab, war schräg. Erst gegen Ende des Studiums habe ich mich durch mein eigenes Interesse stärker damit befasst, was es außerhalb dieses Kanons – des Kanons von Gombrich[5] – gibt. Aber zu

dieser Thematik hat die *Freie Universität Berlin* damals nichts angeboten. Ich habe mich dann persönlich intensiver mit der deutschen Kolonialgeschichte beschäftigt und beschlossen, dass ich meine Magisterarbeit über die Darstellung von Schwarzen Menschen in der deutschen Malerei und damit auch in der Kunst der *Brücke*-Künstler zur Zeit des Kolonialismus schreiben wollte – was immer noch aus einer deutschen Perspektive heraus gedacht war. Ich habe damals nur mit Mühe jemanden gefunden, die mich betreut hat.

Daniela Bystron: Du hast also damals schon über die *Brücke*-Maler im kolonialen Kontext geschrieben?

Yvette Mutumba: Ja, ich habe eine Magisterarbeit über die klassischen Kolonialmaler, die auf Expeditionen mitgereist sind, und expressionistische Künstler wie Kirchner, geschrieben, wie sie Schwarze Menschen dargestellt haben. Das war 2004/06, wo das noch gar nicht in der deutschen Kunstgeschichte angekommen war. Ich habe aber eine »sehr gut« mit Auszeichnung bekommen (lacht).

Daniela Bystron: Die solltest du unbedingt veröffentlichen. Soweit ich weiß, ist deine Arbeit nicht in unserer Bibliothek, also taucht im deutschsprachigen *Brücke*-Kanon als wissenschaftlicher Text und du als Autorin nicht auf.

Yvette Mutumba: Damit war der Anfang gemacht. Ich habe mich dann entschieden, meine Dissertation über zeitgenössische Kunst aus Afrika in der Diaspora im deutschen Kontext zu schreiben. Da haben viele gesagt: »Worüber willst du denn schreiben? Darüber gibt es nichts.« Ich habe lange niemanden gefunden, der mich betreut, weil das keiner verstanden hat. Deswegen bin ich nach London gegangen. Dort wurde der Diskurs schon lange geführt, während ich hier viel Zeit mit Grundlagenarbeit in Archiven verbracht habe, weil es keine Sekundärliteratur gab. Da habe ich mir das Wissen angeeignet, von dem ich heute immer noch profitiere.

Daniela Bystron: Könnt ihr ausführen, was sich seitdem geändert hat? Weil ihr beide auch am *Institut für Kunst im Kontext* an der *Universität der Künste Berlin* lehrt, habt ihr einen guten Einblick in heutige Studieninhalte und die Ausbildung des Nachwuchses.

Julia Grosse: Es ist definitiv so, dass es mittlerweile »Kunst aus Afrika« als spezifisches Lehrgebiet gibt, wie in Berlin an der *Freien Universität* oder in Heidelberg etwa, dort existiert ein Exzellenzcluster zu Globaler Kunstge-

schichte. Wenn man heute Kunstgeschichte studiert, gibt es einen breiteren Ausblick und ein größeres Selbstverständnis, globale Perspektiven zu studieren. Das war damals bei uns anders. Aber das gilt nicht für alle Kunsthistorischen Institute in Deutschland, da gibt es definitiv noch Luft nach oben, vor allem was disziplinübergreifende Ansätze betrifft.

Daniela Bystron: Ihr beide beratet regelmäßig Museen. In letzter Zeit sind Themen wie Diversität, Diskriminierungskritik, Anti-Rassismus sowie die kritische Aufarbeitung kolonialer Kontexte verstärkt in den Fokus gerückt. Zu welchen Problematiken werdet ihr angefragt, von wem und was sind da die Erwartungen? Was würdet ihr aus eurer Erfahrung heraus Museen im Prozess der Dekolonialisierung und Diversitätsorientierung raten?

Julia Grosse: Wir haben als *C&* mittlerweile vier Institutionen (die *Schirn Kunsthalle* in Frankfurt, das *Sprengelmuseum* in Hannover, das *Brücke-Museum* und zuletzt das *K21* in Düsseldorf) beraten und festgestellt, dass es eine große Unsicherheit gibt bei der Frage, ob sich die Institutionen »richtig« verhalten. Sie haben verstanden, dass sie globale Perspektiven auf die Kunst zeigen müssen, sind aber unsicher, ob sie sich nicht doch fehlverhalten, weil sie Neuland betreten. Denn diese Teams an den Häusern, die diese Programme erarbeiten, sind ja in der Regel extrem homogen. Es gibt eine Angst, die sich durch alle Abteilungen zieht, dass etwas publiziert wird, was dann »backlasht« in eine Community von Künstler*innen oder Aktivist*innen, die sehr politisch und informiert sind. Wir beraten so, dass wir mit Gesprächen beginnen, um besser zu verstehen, warum die Ausstellung/das Projekt überhaupt von der Institution durchgeführt wird. In der Beratung achten wir darauf, nicht vorzugeben, wie sie es machen sollen, sondern sie selber auf diese Lösungen kommen zu lassen, in dem wir schwierige oder unbequeme Fragen stellen. Warum stellt ihr eine Schwarze Künstlerin aus, die aus den USA kommt? Warum taucht im Titel erneut Afrika auf? Zusätzlich gibt es ein sensibles Lektorat, wo es um Schreibweisen geht; dann geht es viel um die Frage: Wie vermitteln wir? Wie ist es mit dem Public Programme? Uns ist wichtig, dass wir mit allen Abteilungen zusammenarbeiten – Strukturen sind immer systemisch zu betrachten.

Daniela Bystron: Würdet ihr sagen, dass Beratungsformen der erste Schritt für eine strukturelle Veränderung zu mehr Diversität ist, oder würdet ihr euch wünschen, dass ihr bei den konzeptionellen Fragen stärker eingebunden werdet?

Yvette Mutumba: Wir betonen, dass wir kein Interesse haben, konzeptionell einzugreifen. Es ist eher so, dass wir mit den Fragen ein Nachdenken provozieren wollen, das nachhaltig wirkt und über das aktuelle Projekt hinausgeht. Die Beratung macht in unseren Augen nur Sinn, wenn die Institutionen diese in ihrer strukturellen Arbeit umsetzen. Meistens werden wir eingeladen, wenn die Ausstellungen schon stehen, so dass es vor allem um den angemessenen Umgang und die Kommunikation geht. Es ist wichtig, darauf zu achten, dass man nicht als Ideengeber »missbraucht« wird und mal kurz ein paar Namen für das Programm fallen lässt. Die Veränderung, vor allem nachhaltig, kann nur aus der Institution selbst herauskommen.

Daniela Bystron: Wie sind die Reaktionen?

Julia Grosse: Bei einer Institution hatten wir eine Nachbesprechung, bei der ganz klar wurde, dass da was im Team passiert ist. Sie haben gemerkt, dass sie erst am Anfang stehen. Daraus ist das Bedürfnis entstanden, in Form von Workshops weiter am Thema zu arbeiten. Es ist schon ein Erfolg, wenn sie verstehen, wie komplex dekoloniale Perspektiven sind. Uns ist klar, dass unsere Ratschläge subjektiv sind und keine Anleitung, die man einfach abarbeitet. Die Institution muss für sich selbst herausfinden, wie sie sich in dem ganzen positioniert. Das ist umständlich, weil es innerhalb der Institution verschiedene Perspektiven gibt, die man ausdiskutieren muss, aber um genau diesen Prozess geht es.

Daniela Bystron: Diese Prozesse bringen Unruhe rein – erfreulicherweise. Das haben wir bei unserem knapp zweijährigen Prozess auch erlebt. Es führt zudem zu fachübergreifenden Sitzungen, in denen Reflexionen stattfinden, was sonst nicht üblich ist. Es wird in Museen so wenig über das, was man macht, reflektiert. Da sind eure Beratungen, die man auch als eine dekoloniale Therapieform verstehen kann, extrem hilfreich.

Yvette Mutumba: Es ist wirklich so. Auch wenn Vieles unangenehm ist, ist ein positiver Nebeneffekt, dass plötzlich gesagt wird: »Vielleicht sollten wir auch die Leute, die an der Kasse arbeiten, oder die Security Guards im Workshop miteinbeziehen, damit sie wissen, was ausgestellt wird und warum es alternative Labels gibt.« Wie du sagst, ist die Beratung ein guter Anlass, um alle abzuholen und grundlegend darüber zu sprechen, wie man nach außen und innen kommunizieren will.

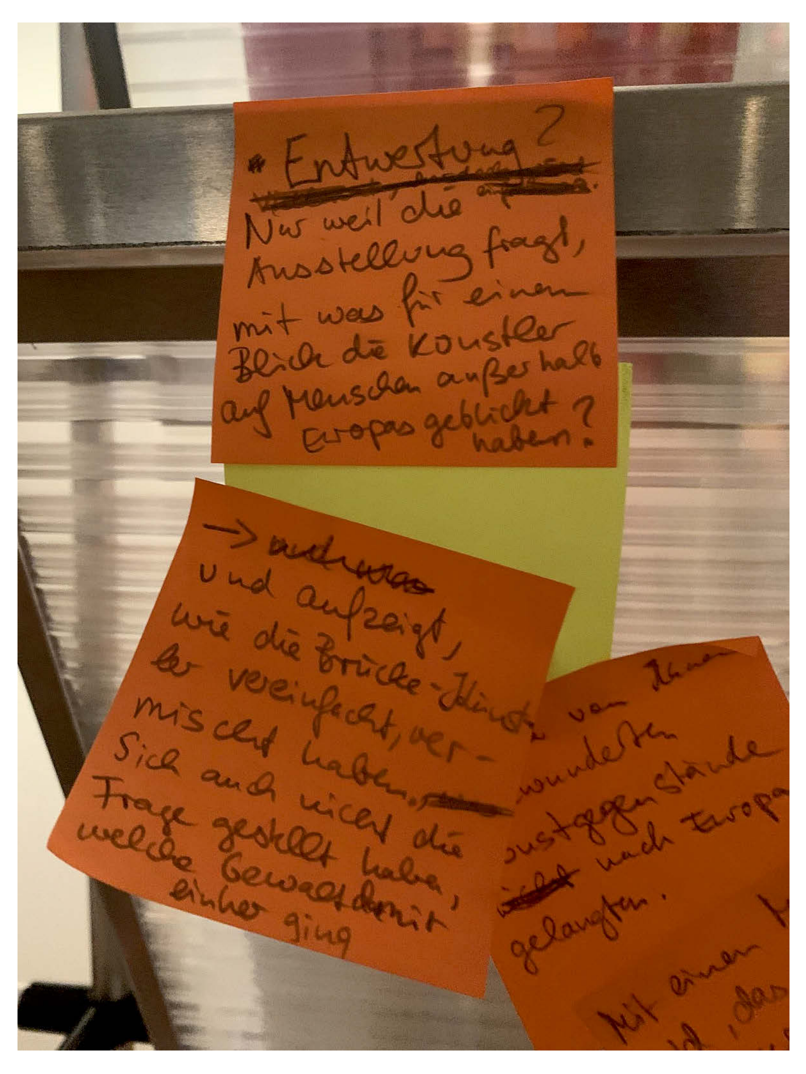
Daniela Bystron: Ihr habt 2017 das *Center for Unfinished Business* entwickelt. Könnt Ihr etwas zur Entstehung und zum Konzept erzählen?

Yvette Mutumba: Das *Center* haben wir im Rahmen eines Langzeitprojektes *Untie to tie*, das Alya Sebti als Direktorin der *ifa-Galerie* in Berlin initiiert hatte, entwickelt. Im Projekt ging es um koloniale Spuren bis heute, und wir wurden eingeladen, einen Leseraum zu konzipieren. Unser Gedanke zu kolonialen Spuren war, dass diese überall sind. Zudem wollten wir es nicht wie einen Handapparat anlegen. Wir haben also neben den zehn Klassikern von Frantz Fanon bis bell hooks Bücher zu verschiedensten Bereichen, von Wallstreet über Hip-Hop und Mode, einbezogen, um die unterschiedlichen Ebenen deutlich zu machen. Zusätzlich haben wir Bücher ausgewählt, bei denen nicht sofort klar ist, was ihr Vermächtnis ist, sondern die eher dadurch funktionieren, dass sie die Leerstellen deutlich machen. Also Bücher, wo die Narrative auseinander gehen und bei denen etwas fehlt. Ein dritter Aspekt war, dass wir *EOTO e.V.*[6] dazu geholt haben, die über eine 4000 Bücher umfassende Bibliothek von Schreiber:innen aus Afrika und der Diaspora verfügen. Wir fanden es wichtig, darauf hinzuweisen, dass es viele Communities, Aktivist:innen und Projekte gibt, die sich schon sehr lange mit diesen Fragestellungen auseinandersetzen. Das war der Anfang vom Center. Daran schloss sich eine Recherche in der *ifa*-Bibliothek an, weil wir neugierig waren zu sehen, was es dort für Bücher gibt und wie sich das verändert hat. Es schien uns naheliegend, das *Center* mit der Institution zu verflechten und Bücher aus der eigenen Bibliothek im *Center* auszustellen.

Julia Grosse: Das Konzept, das wir in der *ifa-Galerie* entwickelt haben, haben wir beibehalten, wobei wir es an die jeweilige Institution angepasst haben, von denen wir eingeladen wurden. Ein letzter Aspekt, der uns wichtig war, war der Gedanke, dass es kein gemütlicher Lesesaal sein soll, mit Kissen und Tee, sondern dass es nicht nur inhaltlich, sondern auch physisch schwierig sein muss, sich mit den Büchern auseinanderzusetzen. Wir haben es in der *ifa-Galerie* bewusst so gestaltet, dass die Struktur ein bisschen zu groß für den Raum war, so dass man sich durch schmale Gänge schieben musste. Es sollte eine andere Form von Körperlichkeit stattfinden, die ein Bewusstsein dafür schafft, wie man sich bestimmtes Wissen aneignet und damit umgeht. Wir haben das bei Veranstaltungen noch weitergeführt: zum Beispiel wenn die Expert:innen, die gesprochen haben, im *Center* gesessen haben und das Publikum saß außen, wodurch man die Sprechenden im »Inneren« kaum se-

hen konnte. Die Irritation als Bestandteil des *Centers* auf vielen Ebenen ist interessant, weil sich neue Narrative und Ebenen auftun können.

Detailansicht C& Center of Unfinished Business in der Ausstellung »Whose Expression?« im Brücke-Museum, 2021
Foto: Brücke-Museum



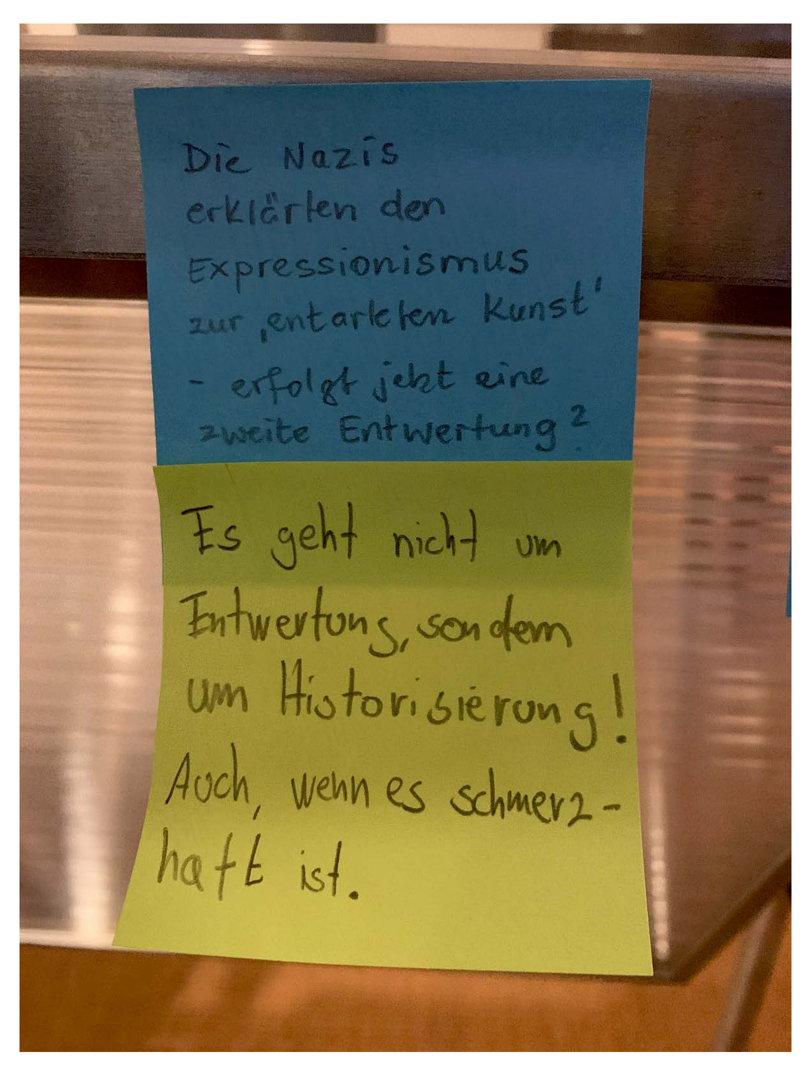
Daniela Bystron: Bei uns im *Brücke-Museum* war das *Center* ebenfalls Teil der Ausstellung und stand ein bisschen unbequem im Durchgang. Euer Konzept beinhaltet auch die Einladung, sich über Post-Its als Besucher:in mit Kommentaren einzumischen. Ich kann sagen, dass die Einladung gut angenommen wurde. Es gab Kommentare, die sich über drei Post-Its hinziehen, es entstehen richtige Dialoge. Mich würde interessieren, wie ihr mit den Büchern umgegangen seid, die ihr in unserer Bibliothek gefunden habt?

Yvette Mutumba: Das Vorgehen war so, dass wir geschaut haben, wie die historische Entwicklung von Büchern ist, die in die Museums-Bibliothek reinkommen. Man konnte sehen, wie sich an einem ikonischen Thema der deutschen Kunstgeschichte abgearbeitet wurde, wobei auf eine Art nichts Neues hinzugekommen ist. Niemand wagt es, da auszubrechen. Man hat das Gefühl, alle schreiben voneinander ab, und oft werden sogar ähnliche Cover-Bilder verwendet. Dabei war interessant, dass sich an den Massen von *Brücke*-Büchern die Kanonisierung im Objekthaften widerspiegelt. Wir hatten physisch vor uns, was man meint, wenn man von Kanon spricht. Für das *Center* haben wir viele Bücher über die *Brücke*-Künstler ausgewählt. Für uns war die grundlegende Frage: Was ist der Kanon und wie dringt dieser ins *Center* ein? Ein zweiter Aspekt betrifft die einzelnen Künstler, die gerne als Genies dargestellt werden, wodurch sich die Kanonisierung noch mal zuspitzt.

Daniela Bystron: Ihr arbeitet als Lehrbeauftragte am *Institut für Kunst im Kontext* an der *Universität der Künste Berlin* und habt dort ein Seminar in Kooperation mit dem *Brücke-Museum* veranstaltet. Könntet ihr berichten, worum es ging und was die Diskussionen waren?

Julia Grosse: Mit den Studierenden haben wir uns dem Phänomen *Brücke* angenähert, indem wir Texte gelesen haben, die über die Bewegung geschrieben wurden, um uns anhand dieser Texte kritisch mit der Thematik auseinanderzusetzen. Uns hat beschäftigt, wie gewisse Wörter eingesetzt wurden oder bestimmte Dinge unbeschrieben blieben. Es war spannend, weil das Seminar sehr international zusammengesetzt war; das heißt, wir waren eine Mischung aus deutschen und brasilianischen, serbischen und weiteren Studierenden, die zum Teil ganz unbedarft an die Sache gegangen sind.

Detailansicht Center of Unfinished Business in der Ausstellung »Whose Expression?« im Brücke-Museum, 2021
Foto: Brücke-Museum



Yvette Mutumba: Es war uns wichtig, dass die Studierenden mitbekommen haben, dass man sich auf kritische Weise der deutschen Geschichtsschrei-

bung annähern darf und zu vermitteln, dass auch eine Institution eine subjektive Sichtweise auf die Dinge hat, genauso wie jeder Text subjektiv ist. Es gibt keine objektive Stimme. Das ist ein Prozess gewesen, weil Institutionen wie das *Brücke-Museum* bis jetzt eine besondere Form der Autorität haben und mit einer autoritären Stimme sprechen. Es ist eine schwierige Frage, wie man das auflösen kann. Es haben sich kleine Gruppen gebildet, die auf ganz unterschiedliche Art und Weise entschieden haben, wie sie diese Hinterfragung in einer Intervention umsetzen wollen. Sie zeigen auf, was es als Institution für Möglichkeiten gibt, wie man sich diesen Fragestellungen annähern kann. Natürlich sind die Institutionen in einer anderen Position als die Studierenden, die von außen kommen und sich auf ihre künstlerische Freiheit beziehen können. Doch gerade deswegen ist es wichtig, dass sich Institutionen verschiedene Perspektiven reinholen – am besten nicht nur projektbezogen, sondern auf eine nachhaltige Weise. Im *Stedelijk Museum* in Amsterdam beispielsweise ist seit einem Jahr Charl Landvreugd der Head of Research and Curatorial Practice, ein Künstler mit PhD. Dass Stellen, wo sonst nur promovierte Kunsthistoriker:innen sitzen, mit einer künstlerisch-wissenschaftlich kuratorischen Perspektive besetzt sind, ist für mich ein gutes Beispiel wie diese Offenheit nachhaltig verankert werden kann.

Daniela Bystron: Eine letzte Frage: Was wünscht Ihr euch von Museen in der Auseinandersetzung mit ihrem kolonialen Erbe?

Julia Grosse: Es geht in die Richtung, die wir schon besprochen haben. Ich würde mir wünschen, dass Museen an diesem langwierigen Prozess dranbleiben, dass die Auseinandersetzung von einem Momentum, in dem wir uns gerade befinden und in dem wir uns intensiv mit diesen Fragen beschäftigen, in einen selbstverständlichen Umgang übergeht.

Yvette Mutumba: Dekoloniale Perspektiven sollten als Teil musealer Arbeit verstanden werden, die in alles einfließen, was eine Institution plant und macht, und für alle Abteilungen und Strukturen gedacht werden sollte. Das ist Wunsch und Rat zugleich, denn man kommt nicht daran vorbei, sich damit auseinanderzusetzen. Das muss sich noch tiefer verankern, aber da bin ich optimistisch, weil es irgendwann einfacher wird, das mitzudenken. Das geht aber nur, wenn man kontinuierlich am Ball bleibt.

Transkription und redaktionelle Bearbeitung: Anna-Lena Wenzel

Anmerkungen

1 »Afrika Remix. Zeitgenössische Kunst eines Kontinents«. Eine Wanderausstellung an den Orten: museum kunst palast, Düsseldorf (24.7. – 7.11.2004 / Hayward Gallery, London (10.2. – 17.4.2005) / Centre Georges Pompidou, Paris (25.5. – 8.8.2005), Mori Art Museum, Tokio (27.5. – 31.8.2006) / Johannesburg Art Gallery, Johannisburg (24.6.- 30.9.2007)

2 »Who Knows Tomorrow«: Ein Projekt der Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin (4. 6.- 26.9.2010). Ortsspezifische Werke von El Anatsui, Zarina Bhimji, António Ole, Yinka Shonibare und Pascale Marthine Tayou in der Alten Nationalgalerie, Friedrichswerderschen Kirche, Neuen Nationalgalerie und im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin.

3 Olu Oguibe: The Culture Game, 2004.

4 Diversity Arts Culture. Berliner Projektbüro für Diversitätsentwicklung (seit 2017) / https://diversity-arts-culture.berlin/ (Zugriff: 02.06.2022).

5 Ernst H. Gombrich: Die Geschichte der Kunst, Berlin 1953.

6 Each One Teach One (EOTO) e.V. ist ein Community-basiertes Bildungs- und Empowerment-Projekt in Berlin. Im Jahr 2012 gegründet, eröffnete der Verein im März 2014 als Kiez-Bibliothek seine Türen und ist seither ein Ort des Lernens und der Begegnung. EOTO e.V. setzt sich gemeinsam mit anderen Organisationen für die Interessen Schwarzer, afrikanischer und afrodiasporischer Menschen in Deutschland und Europa ein. / https://www.eoto-archiv.de/ (Zugriff: 02.06.2022).

Stadt und Kolonialismus
Illustration: patricia vester | @patriciavester.illustrations





SANKOFA

symbol
for the importance of
Learning from the past





Sammlung

Museen stehen in der Verantwortung, die eigene Rolle im Unrechtskontext des Kolonialismus unter Berücksichtigung der gewaltförmigen Aspekte der Sammlungsgenese aufzuarbeiten und eine systematische postkoloniale Provenienzforschung zu betreiben. Britta Lange beschreibt in ihrem Artikel *Sensible Sammlungen – Politiken des Umgangs. Ein Update* die Entwicklungen der letzten Jahre im Hinblick auf die Reflektion historischer Sammlungen gerade in Bezug auf Objekte aus kolonialen Kontexten am Beispiel ihrer eigenen Arbeit, unter anderem am *Stadtmuseum Berlin*.

Koloniale Spuren – Politiken des Umgangs

Britta Lange

Wenn sich das Berliner *Stadtmuseum* seit 2021 mit kolonialen Spuren in seinen Sammlungen befasst, so steht dies symptomatisch in einer Reihe von aktuellen Initiativen. War in Deutschland die Auseinandersetzung mit der eigenen Institutionsgeschichte über lange Zeit auf eine Befragung der NS-Vergangenheit fokussiert, so wurde seit den 2000er Jahren immer öfter auch die Periode der deutschen Kolonialherrschaft einbezogen. Ich möchte daher ausgehend von den aktuellen Auseinandersetzungen um Sammlungen aus kolonialen Kontexten in europäischen Archiven und Museen kurz auf die Position des 2011 erschienenen Buches *Sensible Sammlungen*[1] zurückschauen, um anschließend danach zu fragen, welche Wege die Auseinandersetzung mit kolonialen Spuren im Berliner *Stadtmuseum* gehen könnte.

Sensible Sammlungen

Margit Berner, Anette Hoffmann und ich haben uns mit diesem gemeinsam geschriebenen Buch in das breite Feld des Umgangs mit historischen Sammlungen eingetragen, als das Erbe der deutschen und österreichischen Geschichte immer fragwürdiger wurde. Im Jahr 2011 waren bereits zahlreiche Einzelstudien zu aus heutiger Sicht geraubten, widerrechtlich angeeigneten und unter Zwang und Gewalt zusammengebrachten wissenschaftlichen Sammlungen entstanden.[2] Außerdem wurden größere Begriffe diskutiert, die nicht nur die Legitimität solcher Akkumulationen in den Fokus rückten, sondern auch die Frage eines heutigen Umgangs damit. Die britische Anthropologin Sharon MacDonald etwa hatte die Auseinandersetzung mit der deutschen NS-Vergangenheit als »schwieriges Erbe« gefasst[3], der Wiener Verein *schnittpunkt.ausstellungstheorie & praxis* den Zugang zu und Formen der Re-

inszenierung von kolonialen Objekten als »Unbehagen im Museum« thematisiert sowie in den Horizont postkolonialer Theorien gerückt[4].

Der Ausdruck »sensible Sammlungen« firmiert inzwischen in zahlreichen Texten, Leitfäden und vor allem Forschungsanträgen, ohne dass er uns zugeschrieben würde. Dies mag einerseits daran liegen, dass er sich verselbständigt hat – was begrüßenswert ist, solange er nicht verwässert und seine Zuspitzung verliert. Andererseits wird bei seiner Benutzung meist auf jene Begriffe und Definitionen des ICOM zurückgegriffen, auf die auch Margit Berner, Anette Hoffmann und ich uns bezogen haben. Dieser hat in seinen Ethischen Richtlinien für Museen »kulturell sensible Gegenstände und Materialien« (im Englischen »culturally sensitive material«) als »menschliche Überreste oder Gegenstände von religiöser Bedeutung« definiert.[5] In unserem Buch haben wir vorgeschlagen, das Adjektiv sensibel nicht nur für Objektarten zu reservieren und damit auf eine den Gegenständen inhärente Eigenschaft festzulegen, sondern als sensibel die Umstände des Sammelns und Zusammenbringens, auch das Zirkulieren und Veröffentlichen von Gegenständen, Medien und Daten in den Fokus zu setzen. Mit der Qualifizierung von Sammlungen als sensibel wollten wir den »Akt des (Ein-)Sammelns und damit Aneignens von Objekten«[6] ins Auge fassen und damit neben dem (widerrechtlichen) Aneignen von vorfindlichen Objekten und »human remains« auch Medien erfassen: Dies ergab sich notwendig aus unseren damaligen individuellen Beschäftigungen mit historischen Sammlungen aus der deutschen Kolonialzeit und dem Nationalsozialismus, die uns vor die Frage stellten, wie damit wissenschaftlich, aber auch in Depots und Ausstellungen sowie im Dialog mit den Herkunftsregionen umgegangen werden kann. Der »material turn« hatte einen Fokus auf Objekte und Materialitäten gelenkt, verengte ihn aber auch. Die Analyse von Praktiken des Benutzens, Beforschens, Inszenierens schienen uns dabei zu kurz zu kommen, ebenso wie eine genaue Thematisierung der historischen Umstände, sowie der heutigen Positionen in historischer Distanz.

Uns – Anette, Margit und mir – ging es darum, die Diskussion um »schwierige« Dinge in den und um die Sammlungen herum aufzunehmen und zu verschieben. Unser Ansatz war, ausgehend von der ICOM-Definition sensibler Objekte, die »Sensibilität« eben nicht auf Objektarten zu beschränken. Damit geht es zwar immer noch um Artefakte und human remains, aber auch um Handlungen, die sensibel sind, als grenzüberschreitend, verletzend, beleidigend empfunden werden können. Damit liegt der Blick nicht nur auf Gegenständen und Körpern, sondern auch auf den Akteur:innen

und Verantwortlichkeiten für Handeln, auf Praktiken, Diskursen wie auch Imaginationen. Damit können als sensible Sammlungen auch nicht geraubte oder entwendete Artefakte verstanden werden; eben das, was wir im Westen Medien nennen, und was hier eben nicht Körperteile oder voriges Eigentum der Anderen sind: Fotos, Filme, Datensammlungen, Zeichnungen, Hand- und Fußabdrücke, Gipsabgüsse, Tonaufnahmen. Alle diese Dinge treten in der Perspektive sensibler Sammlungen in ihrer Gemachtheit hervor, die nicht einen Blick auf Handlungsmacht und Verantwortlichkeit außer Acht lassen kann. Im Gegenteil: Unter der Legitimation durch Wissenschaft, aber auch schlicht mithilfe wirtschaftlicher und politischer Macht wurden in den historischen Zusammenhängen die Überschreitung von Grenzen gerechtfertigt. In vielen Fällen bleibt daher der Ausdruck »sensibel« hinter der Gewalt zurück, die in solchen Situationen an den Tag trat: prekär, gewaltvoll, brutal, missachtend wären hier angemessenere Ausdrücke.

Uns war allerdings nicht daran gelegen, mit dem Begriff »sensibel« einen affirmativen Anschluss an die internationale Museumsdebatte zu schaffen, sondern ihn auch deswegen in gewisser Weise in der Schwebe zu halten, weil wir ihn auf den weiteren Umgang mit den sensiblen Sammlungen übertragen haben – in der Forderung nach einem zukünftigen sensiblen Umgang mit ihnen. Hier ist das Wort »sensibel« handlungsleitend, denn eine Umgangsweise zu finden, die nicht einseitig bestimmt ist, sondern mehr Interessen und viele Stimmen berücksichtigt, ist ein komplexer und kollektiver Prozess. Zu wenig haben wir vielleicht in unserem Buch betont, dass wir der Meinung waren und sind, dass nicht wir als europäische Wissenschaftlerinnen oder wir als westliche Institutionen allein darüber entscheiden können, was genau als sensible Sammlungen definiert oder behandelt werden soll/muss: Wie gewaltförmig Sammlungen sind, hängt vor allem von der Deutung derjenigen ab, die sie betreffen. Während Sammlungen von »human remains« im 19. Jahrhundert einen Standard in den europäischen anthropologischen Instituten darstellten, wurden die Praktiken des Aufsuchens, des Aneignens und des Zurichtens von menschlichen Körpern in den zeitgenössischen »communities« als unerträgliche, multiple Grenzüberschreitung empfunden.[7] Die bis heute anhaltende Präsenz von »human remains« in den Sammlungen bleibt unendlich problematisch. Fotografien wiederum, die unter Zwang bei anthropologischen Vermessungen aufgenommen wurden, oder Tonaufnahmen, die aus Kriegsgefangenenlagern stammen, können für die Nachfahren der Betroffenen eine wichtige Dimension der Erinnerung enthalten. So hat Margit Berner nach dem Verbleib jener jüdischen Menschen gefragt, die 1942 Opfer

einer rassenanthropologischen Reihenuntersuchung im Ghetto von Tarnów wurden. Sie suchte nach allen Nachkommen und allen Fotos. In der gemeinsam vom Naturhistorischen Museum Wien und den Berliner Stiftungen Topographie des Terrors und Denkmal für die ermordeten Juden Europas realisierten Ausstellung *Der kalte Blick* (2020)[8] gelang es ihr, sowohl die gefundenen Fotografien als auch die Leerstellen zu zeigen, ohne sie einem voyeuristischen oder totalisierenden Blick auszusetzen.[9]

Die inzwischen immer stärker und sichtbarer geförderte Provenienzforschung – die ihren europäischen Ursprung nicht in der Ethnografie oder Anthropologie hat, sondern aus dem Kunsthandel kommt und auf den lückenlosen Nachweis der Schenkungs-, Erwerbs- und Verbleibgeschichte von Objekten zielt – scheint als wissenschaftliches Mittel des Umgangs zu kurz zu greifen. Eher schon mag der Ansatz der Objektbiografie hilfreich sein, wenn er nicht auf eine bloße Abfolge von Aufenthaltsstationen und ihrer Netzwerke reduziert wird: »the social life of things« (Igor Kopytoff)[10] würde dabei nicht eine Zusammenstellung von »vollständigen« Daten anstreben, sondern gerade auf die Zirkulationen und Wirksamkeiten, die Situationen ausgeweitet werden, in denen diese Dinge auftauchen und etwas machen. Es würde also ihr politisches Leben im Fokus stehen unter der Berücksichtigung, dass eine Objektbiografie eben nicht nur aus dem »bios« oder besser der Performanz des Objektes besteht, sondern eben auch im Schreiben von dessen Geschichte, dem »grafein«, das wiederum an Personen als Autor:innen gebunden ist, eigenen Gesetzlichkeiten folgt und ästhetische Effekte hervorbringt. Mit der Bezeichnung »sensible Sammlungen« haben wir in diesem Sinne nicht vorrangig eine (kultur-)ethische, sondern eine politische Diskussion aufgenommen – politisch im Sinne des Streits über die Konstellationen, des Verhandelns von Problematiken. Dabei geht es nicht nur darum, heute über diese Sammlungen zu streiten, sondern auch darum, in historischer Perspektive Situationen des Unvernehmens im kolonialen Archiv aufzusuchen.[11]

Aktuelle Gemengelagen

In den letzten zehn Jahren haben sich nicht nur Nachforschungen zu Sammlungsbeständen aus der Kolonialzeit vervielfacht und theoretische Überlegungen weiter ausdifferenziert, sondern es sind auch Handlungen wie Rückgaben von einzelnen Sammlungsobjekten erfolgt und Policies sowie Leitfäden zu weiteren Handlungsmöglichkeiten entstanden. Symptomatisch für

diese Ausweitung steht die Einrichtung einer Vielzahl von regionalen, inter- und transnationalen wissenschaftlichen Forschungsprojekten sowie künstlerischen Auseinandersetzungen[12], aber auch eine erhöhte Aufmerksamkeit politischer Institutionen. So formulierte der Berliner Koalitionsvertrag 2018 die kritische und konsequente Aufarbeitung der deutschen Kolonialgeschichte als wichtiges Ziel; 2019 wurde dem *Deutschen Zentrum Kulturgutverluste*, das sich bis dahin auf NS-Raubgut konzentriert hatte, der Fachbereich »Kultur- und Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten« hinzugefügt[13], und seit 2021 positioniert sich auch die Bundesregierung explizit zu Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten.[14] Wenn auch die Stellungnahmen der Politik meist verspätet und nachgereicht wirken, so ist nicht in allen Fällen eindeutig auszumachen, ob wissenschaftlich-künstlerische Arbeiten auf politische Forderungen reagieren, oder ob umgekehrt politische Konsequenzen auf wissenschaftlichen Debatten und künstlerischen Positionen gezogen werden.

Wenn heute vielfach Projekte zu Spuren des Kolonialen in Museen, Sammlungen und an bestimmten Orten aufgesetzt werden, so zeugt dies davon, dass die Debatte weitergegangen ist, dass sie sich breiter aufgestellt und gesellschaftliche wie politische Relevanz gewonnen hat. Nicht zuletzt haben dazu öffentlich stark sichtbare Diskussionen beigetragen: Das Humboldt Forum und die Präsentationen des *Ethnologischen Museums* in Berlin-Mitte im (re-)konstruierten Stadtschlossgebäude haben zu sehr kritischen Auseinandersetzungen mit dem Sammlungsgut geführt, etwa durch *no humboldt 21*[15], jedoch ebenfalls auf der auch international rezipierten *Spiegel*-Bestseller-Ebene.[16] Während Provenienzforschung immer schon zu den Aufgaben der Museen und Sammlungen gehörte, hat sie in den ethischen und politischen Debatten der letzten zehn Jahre mehr Beachtung gefunden, verbunden mit dem Postulat der Offenlegung problematischer Herkünfte. Die Forderung nach Transparenz und gegebenenfalls auch Rückgabe richtet sich nicht mehr nur an NS-Raubkunst, sondern wurde auch auf koloniale Zusammenhänge erweitert – während etwa der kritische Blick auf Teile der DDR-Geschichte oft noch zurücksteht. Die jüngst erfolgten Rückgaben so genannter Benin-Bronzen zunächst durch Frankreich, dann auch durch die *Stiftung Preußischer Kulturbesitz* in Berlin an Nigeria stellen eine herausragende und eminent wichtige Folge der Debatten um die Provenienz des Sammlungsguts in den europäischen Museen – und speziell der 1897 unter gewaltvollen Umständen aus Nigeria entwendeten Benin-Bronzen[17] – dar, die auch im Auftrag der Politik unter anderem von Bénédicte Savoy und Felwine Sarr geführt werden.[18] Der *Deutsche Museumsbund* hat inzwischen die dritte Fassung seines *Leitfadens*

zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten in Museen und Sammlungen vorgelegt und dabei bewusst den Rahmen der offiziellen deutschen Kolonialherrschaft als abgeschlossene Epoche auf andere Perspektiven und Zusammenhänge erweitert.[19]

Politiken des Umgangs

Wenn sich also das Berliner *Stadtmuseum* mit kolonialen Spuren in seinen Sammlungen beschäftigt, so tangiert es auch die Frage der sensiblen Sammlungen. Sammlungen, die koloniale Spuren enthalten, sind insofern als sensible Sammlungen einzuschätzen, als sie auf kolonialen Machtdifferenzen beruhen, unter Überschreitung multipler Grenzen entstanden und von epistemischer Gewalt bestimmt sind. Dies verlangt, koloniale Spuren in den Sammlungen nicht länger zu vergessen oder zu ignorieren, sondern sie ins Auge zu fassen und nach ihrer Erscheinungsform, ihrer Entstehung und ihrer Systematik zu fragen. Derzeit wird oft schon die Frage privilegiert, wie mit solchen Beständen in deutschen Sammlungen, Archiven und Museen zukünftig weiter zu verfahren sei. Dass eine am besten pro-aktiv von den besitzenden Institutionen ausgehende Infragestellung der Geschichte und des Verbleibs von solchen Gegenständen erfolgen muss, ist inzwischen deutlich geworden. Schon in *Sensible Sammlungen* haben Margit Berner, Anette Hoffmann und ich dafür plädiert, nicht von einer einzigen und »richtigen« Lösung auszugehen[20]: Über die Fortsetzung des Weges muss verhandelt werden, wobei sich die grundlegende Frage stellt, wer mit wem, welchen Gruppen, darüber sprechen soll und wie dabei eine Reproduktion kolonialer oder imperialer Machtverhältnisse sowie risikoloser Opfergeschichten vermieden werden kann. Wenn weder der Verbleib im Museum oder Archiv noch Restitution oder Rückkehr[21] der Ausweg sind, so müssen vielleicht neue und andere Aufbewahrungs- und Ausstellungsformate, Zugänge und Räume oder Orte erfunden werden. Eine solche Diskussion führt über die bloßen Objekte hinaus und verschiebt auch die Debatte über den Besitz von Museen ins Konzeptuelle, die bis an die radikale Idee des Leeren Museums heranreicht, das alle seine Objekte restituiert oder verlagert und sich dafür mit Geschichten füllt. Künstlerische Ansätze können dabei entscheidend sein – dürfen jedoch nicht dazu benutzt werden, kritische Nischen[22] darzustellen, oder sogar die besitzenden Institutionen und ihre Kurator:innen selbst von der Verantwortung einer Positionierung zu entlasten. Handlungsperspektiven müssen für das Verhältnis

von historischen (beziehungsweise historisch gewordenen) Sammlungen und dem Umgang damit in der Gegenwart entwickelt werden, ohne dass es dafür ein Standardrezept gäbe.

Jedoch möchte ich gerade am Beispiel des *Stadtmuseums* auf die Frage zurückkommen, welche Rolle koloniale Spuren in seinen Sammlungen spielen, und dafür plädieren, vor der oder parallel zur Entwicklung von weiteren Handlungsszenarien die Definition von »kolonialen Spuren« und die Systematik ihres Vorkommens zu reflektieren. Bezüglich der Begriffsbestimmungen firmieren derzeit unterschiedliche Ausdrücke in Forschungs- und Ausstellungsprojekten: »koloniale Objekte«, »koloniale Kontexte«, »koloniale Spuren«. Kolonial tritt hier als Adjektiv auf, beschreibt also eine Eigenschaft – die zusammengesetzten Ausdrücke scheinen damit feststehende Entitäten zu sein. Es scheint mir jedoch produktiv, das Koloniale als ein Herrschaftsverhältnis, ein machtvolles Gefüge zu verstehen, das wechselseitige, doch machtmäßig eben nicht symmetrische Beeinflussungen von Kolonisierten und Kolonisierenden umfasst – eine Relation also, die in Bewegung ist. Kolonialismus, davon gehen die Postcolonial Studies aus, beschränkt sich nicht auf die »offiziellen« Phasen des politischen Kolonialismus. Sie bieten Ansätze zu der theoretischen wie gesellschaftlichen Frage, wie koloniale Strukturen präfiguriert wurden und nach Beendigung von Kolonialmandaten weiter wirksam sind. Das »post« in »postcolonial« oder postkolonial meint also nicht nur das zeitliche Danach (nach dem offiziellen politischen und ökonomischen Kolonialismus/nach Auflösung des Kolonialstatus), sondern auch das »Darüber Hinaus«.[23] Ausgehend von der *Latin American Subaltern Studies Group* wurde das Konzept der Kolonialität erarbeitet, das die Dauerhaftigkeit der kolonialen Formierung von Wissen meint.[24]

Für den Ausdruck »koloniales Objekt« wurden am *Deutschen Historischen Museum* 2018 drei Bedeutungen vorgeschlagen: 1. ein Objekt, das von Europäer:innen als Symbol oder Instrument ihrer Herrschaft an einen anderen Ort gebracht wurde; 2. ein Objekt, das europäische Forschungsreisende beim Akt der »Entdeckung« oder Eroberung mit Bedeutung aufgeladen und nach Europa gebracht haben; 3. ein Objekt, das in den Kolonien hergestellt wurde.[25] Bereits diese Unschärfen und die Mannigfaltigkeit der angesprochenen Verhältnisse machen es sinnvoll, den Ausdruck »kolonial« nicht (nur) als Substanz zu denken, sondern als Beziehung und als Machtgefüge. Im Leitfaden des *Deutschen Museumsbund e.V.* werden koloniale Kontexte beschrieben als »geprägt von ungleichen Machtverhältnissen und einem Selbstverständnis der kulturellen Höherwertigkeit der Herrschenden«[26]. Es seien »Umstän-

de und Prozesse […], die entweder in einer formalen Kolonialherrschaft oder in kolonialen Strukturen außerhalb formaler Kolonialherrschaften ihre Wurzeln haben«.[27] Die »Ideologie der kulturellen Höherwertigkeit«[28] geht dabei auch immer mit biologischen Begründungen der Höherwertigkeit in Bezug auf »Rassen« einher, koloniale Kontexte sind in diesem Sinne intrinsisch mit Rassismen verbunden.

Folgt man diesen Überlegungen, so könnten koloniale Spuren definiert werden als Spuren, die auf koloniale Kontexte verweisen. Mit einem solchen Begriff fände eine Verschiebung ins Kontextuelle und Konzeptuelle statt, indem die Spuren nicht selbst als kolonial gefasst werden, sondern eben als Verweise auf koloniale Kontexte. Im Rahmen von Museen und Sammlungen hat dies den Vorteil, dass weder einzelne Objekte noch einzelne Sammlungen (und auch nicht alles) als kolonial qualifiziert würden, sondern dass »koloniale Spuren« eine Kategorie wäre, die quer liegt zu den Sammelkategorien der Institution (wenn diese nicht von vornherein als ein Kolonialarchiv oder ein Kolonialmuseum angelegt wurde). Koloniale Spuren könnten in diesem Sinne Spuren sein von kolonialen Ereignissen und Kolonialpolitik; von Akteur:innen/Biografien, Vereinen, Institutionen, Organen des Kolonialismus; von Orten im Stadtgebiet, die mit kolonialen Akten und Erinnerungen verbunden sind (Denkmäler, Straßen, Grabmäler); von sogenannten Kolonialwaren, Werbung, Materialien, kolonialen Handelsbeziehungen und -einrichtungen; von Repräsentationen, Rezeptionen und Medien, gegebenenfalls Propaganda und Ikonografie des Kolonialismus; von kolonialer Wissenschaft; von Begriffen und Kategorien, Sprachgewohnheiten und Nomenklaturen; von Widerständen gegen den Kolonialismus.[29] Koloniale Spuren können dabei ganz unterschiedliche Erscheinungsformen annehmen und sich in Artefakten, Medien, Dokumenten, räumlichen Figurationen, sprachlichen Prozessen oder Benennungspolitiken niederschlagen.

Wenn es um koloniale Spuren in den Sammlungen des Berliner *Stadtmuseums* geht, so wird die Perspektive durch den historischen Sammelauftrag bestimmt, nämlich die Dokumentation des Alltags in einer Region und Metropole. Koloniale Spuren im Gefüge und im täglichen Ablauf einer Stadt nachzuzeichnen, in der Verwaltung, dem öffentlichen Raum gleichermaßen wie in den Geschäften und dem Haushalt einer Stadt aufzusuchen, ermöglicht eine scheinbar einfache Forschungsperspektive, die jedoch zu einer bedeutungsvollen Schlussfolgerung führen kann: Die Beobachtung der Durchdringung des deutschen metropolitanen und regionalen Alltags mit kolonialen Objekten, aber auch kolonialen Machtbeziehungen, Begriffen, Verhaltensstruktu-

ren, Perspektiven würde zur Diagnose einer Alltäglichkeit und möglicherweise einer historischen Allgegenwärtigkeit des Kolonialen führen. Das Koloniale würde eben nicht auf bestimmte Bereiche beschränkt sein und unter separaten Sammlungen abgelegt werden können. Gerade darin bestünde die Systematik kolonialer Spuren und ihrer Niederschläge. Höchst bedrohlich wäre weiter die Beobachtung der Kontinuität von Kolonialismen bis ins Heute, in unseren Alltag, unsere Sprache, unsere Perspektiven.

Dieses Beispiel mag zeigen, dass Begriffsarbeit einerseits und die Untersuchung von Sammlungen andererseits eine Positionierung der besitzenden Institution verlangt. Die Suche nach kolonialen Spuren im Alltäglichen gewährt Einsicht in die Alltäglichkeit von Rassismen und Kolonialismen, ihre Nachwirkungen und unsere eigene Involviertheit: eine Kontinuität des Alltäglichen, in die wir immer noch involviert sind. Eine Positionierung kann also vom Hier und Jetzt der Situation ausgehen, die eigene Sprachmacht thematisieren und das Verhältnis zur Geschichte und den Sammlungen ausdrücken. So hat Anette Hoffmann jüngst nachdrücklich für eine »Entsachlichung des Sprechens« plädiert: ein Aufgeben der immer noch geläufigen wissenschaftlich-distanzierenden Beschreibungen des Erbeutens, Schändens, Tötens und Verstümmelns von Menschen als »Sammeln« für und »Schenken« an anthropologische Forschungseinrichtungen.[30] Wenn wir als Besitzende, als Forschende, als Ausstellende in der Gegenwart den Spuren und den Gegenständen gegenübertreten, sind wir selbst Teil ihrer Geschichte und Geschichten.[31] Aus einer Positionierung können schließlich Politiken des Umgangs entwickelt werden – Politiken im Plural, denn auf die komplexe historische und aktuelle Lage lässt sich nicht nur mit einer Handlungsweise, sondern vor allem im Polylog und mit einem Bündel von Möglichkeiten reagieren. Strategien der Selbstreflexion, der Multiperspektivität, Vervielfachung der Stimmen und Erzählungen zu problematischen Objekten und Vorgängen mit transnationaler Geschichte, manchmal auch des aktiven Schweigens sollten erfunden und erprobt werden.[32] Mit der Befragung der eigenen Institution und der eigenen (Sprecher:innen-)Position beginnen Politiken des Umgangs.

Anmerkungen

1 Vgl. Margit Berner, Anette Hoffmann, Britta Lange: Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot, Hamburg 2011. Margit Berner

und Anette Hoffmann danke ich sehr für ihre kritische Lektüre dieses Textes.

2 Leider kann ich in diesem Beitrag aus Platzgründen nur auf ganz wenige Beispiele verweisen. Dies wird den vielfältigen Initiativen wie auch Publikationen nicht gerecht.

3 Vgl. Sharon McDonald: Difficult Heritage. Negotiating the Nazi past in Nuremberg and beyond, London 2009.

4 schnittpunkt, Belinda Kazeem, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld (Hg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009. https://www.academia.edu/2468560/Das_Unbehagen_im_Museum_Postkoloniale_Museologien

5 ICOM Schweiz, ICOM Deutschland und ICOM Österreich (Hg.): ICOM: Ethische Richtlinien für Museen von ICOM, 2010, Punkt 2.5, 3.7 und 4.3 (https://icom-deutschland.de/images/Publikationen_Buch/Publikation_5_Ethische_Richtlinien_dt_2010_komplett.pdf). (Zugriff: 29.3.2022) Es handelt sich um die autorisierte deutsche Übersetzung der englischen Überarbeitung »ICOM Code of Ethics for Museums« aus dem Jahr 2004. In einigen Museumsdatenbanken findet sich heute die Kategorie »sensibel« zur Qualifizierung von Objekten.

6 Vgl. Britta Lange: Sensible Sammlungen, In: Margit Berner, Anette Hoffmann, Britta Lange: Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot, Hamburg 2011, S. 15–40, Siehe auch: Sensitive Collections, ins Englische übersetzt von Emer Lettow / Collections sensibles, ins Französische übersetzt von Christiane Kopylov und Lotte Arndt, In: Mathieu K. Abonnenc, Lotte Arndt, Catalina Lozano (Hg.): Crawling Doubles. Colonial collecting and affect / Collecte coloniale et affect. Ramper, dédoubler, Paris 2016, S. 288–317.

7 Vgl. u.a. Ciraj Rassool, Martin Legassick: Skeletons in the Cupboard: South African Museums and the Trade in Human Remains, 1907–1917, Cape Town/Kimberley 2000.

8 https://www.topographie.de/veranstaltungen/der-kalte-blick/ (Zugriff: 29.03.2022). Vgl. Der kalte Blick. Letzte Bilder jüdischer Familien aus dem Ghetto von Tarnów, Ausstellungskatalog, Berlin: Stiftung Topographie des Terrors, 2020.

9 Vgl. Margit Berner: Letzte Bilder. Die »rassenkundliche« Untersuchung jüdischer Familien im Ghetto Tarnów 1942, hg. von der Stiftung Topographie des Terrors, Leipzig 2020.

10 Vgl. u. a. Peter Braun: Objektbiographie. Ein Arbeitsbuch. Mit Beitragen von Kerrin Klinger und Hannes Wietschel, Weimar 2015.

11 Zu Situationen des Unvernehmens, der mésentente nach dem Philosophen Jacques Rancière, in Bezug auf Tonaufnahmen mit Menschen in subalternisierten Positionen während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vgl. Ruth Sonderegger: What One Does (Not) Hear. Approaching Canned Voices through Ranciere, In: Anette Hoffmann (Hg.): What We See. Reconsidering an Anthropometrical Collection from Southern Africa: Images, Voices and Versioning, Basel 2009, S. 59–83; sowie Anette Hoffmann: Kolonialgeschichte hören. Das Echo gewaltsamer Wissensproduktion in historischen Tondokumenten aus dem südlichen Afrika, Wien 2020, u.a. S. 15f.

12 Auf Berlin bezogen etwa das Projekt »Dekoloniale. Erinnerungskultur in der Stadt« der Kulturstiftung des Bundes (2020–2024): https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/erbe_und_vermittlung/detail/dekoloniale.html (Zugriff: 29.3.2022).

13 https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Start/Index.html (Zugriff: 29.3.2022).

14 https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/bundeskanzleramt/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/sammlungsgut-aus-kolonialen-kontexten-1851438 (Zugriff: 29.3.2022).

15 https://www.no-humboldt21.de/ (Zugriff: 29.3.2022).

16 Vgl. Götz Aly: Das Prachtboot. Wie Deutsche die Kunstschätze der Südsee raubten, Frankfurt am Main 2021.

17 Siehe dazu nach vielen anderen u.a. Dan Hicks: The Brutish Museum. The Benin bronzes, colonial violence and cultural restitution, London 2020.

18 Bénédicte Savoy / Felwine Sarr: Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle, Frankreich, November 2018.

19 Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.): Leitfaden. Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, Berlin 2021. https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/02/leitfaden-zum-umgang-mit-sammlungsgut-aus-kolonialen-kontexten-web.pdf (Zugriff: 29.3.2022). Zusätzlich erschien 2021 noch ein weiterer Leitfaden zu »human remains«: Leitfaden. Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen, Berlin 2021; https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/06/dmb-leitfaden-umgang-menschl-ueberr-de-we

b-20210623.pdf (Zugriff: 29.3.2022). In beiden Leitfäden wird auch der Ausdruck »sensibles Sammlungsgut« verwendet. Außerdem wird, vor allem mit pädagogischem Auftrag, das Verb »sensibilisieren« benutzt (Museen sollen auf problematische Situationen aufmerksam machen).

20 Vgl. Britta Lange: Aus dem Depot, In: Margit Berner, Anette Hoffmann, Britta Lange: Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot, Hamburg 2011, S. 205–217.

21 Vgl. Achille Mbembe: Restitution ist nicht genug, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 234, 9.10.2018, S. 11.

22 Vgl. Nora Sternfeld: »Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musèe du quai Branly in Paris«, In: Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009, S. 61–75.

23 Vgl. Stuart Hall: Wann war 'der Postkolonialismus'? Denken an der Grenze, In: Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius, Therese Steffen (Hg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte, Tübingen 1997, S. 219–246.

24 Vgl. u.a. Aníbal Quijano: Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika. Mit einer Einleitung von Jens Kastner und Tom Waibel. Aus dem Spanischen von Alke Jenss und Stefan Pimmer, Wien 2016.

25 Francisco Bethencourt: Koloniale Objekte – aufgezwungen, angeeignet und ausgestellt. In: Stiftung Deutsches Historisches Museum (Hg.), Die Säule von Cape Cross – Koloniale Objekte und historische Gerechtigkeit (= Historische Urteilskraft 01. Magazin des Deutschen Historischen Museums), Berlin 2019, S. 17–21.

26 Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.): Leitfaden zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, Berlin 2021, S. 24.

27 Vgl. ebd.: S. 27.

28 Vgl. ebd.

29 So diskutiert auf dem Workshop »Erstsichtung kolonialer Spuren« des Berliner Stadtmuseums im Juni 2021.

30 Anette Hoffmann: Skandalträchtig drauflosreden. Vorschläge zur Entsachlichung des Sprechens von der Erbeutung von Körpern, Objekten, und von Praktiken der kolonialen Linguistik, in vier Stücken, In: The Mouth. Critical Studies on Language, Culture and Society 9, 2021, S. 11–30.

31 Vgl. Lange, Britta: Gefangene Stimmen. Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen aus dem Lautarchiv 1915–1918, Berlin: Kadmos Kulturverlag, 2019.

32 Als ein einziges Beispiel unter vielen tollen Versuchen sei die Ausstellung »zurückGESCHAUT« im Berliner Bezirksmuseum Treptow-Köpenick genannt: https://www.berlin.de/museum-treptow-koepenick/ausstellungen/artikel.649851.php (Zugriff: 29.3.2022).

Städtische Erinnerungskultur

Welche transkontinentale Verflochtenheit haben Erinnerungsorte in Berlin, in anderen deutschen Städten sowie in Deutschlands ehemaligen Kolonien? Wie werden diese Geschichte und ihre Kontinuitäten in der städtischen Erinnerungskultur thematisiert? Innerhalb der webbasierten interaktiven Weltkarte auf der Webseite der Dekoloniale sind die Spuren des von Deutschland ausgegangenen Kolonialismus erfahrbar. In dieser Publikation sind beispielhaft vier Stadtrundgänge mit lokalen Bezügen des Kolonialismus in Berlin von etablierten Berliner Aktivist:innen veröffentlicht, die zur kritischen Auseinandersetzung mit der Geschichte des Kolonialismus anregen.

Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt

Dekoloniale Team

Die koloniale Vergangenheit ist – wenngleich nicht immer sichtbar – allgegenwärtig. Mit dieser Prämisse startete 2020 in Berlin das modellhafte Kulturprojekt *Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt*. Bis Ende 2024 wird das Projekt in verschiedenen Formaten die Spuren des von Deutschland ausgegangenen Kolonialismus freilegen und auf breiter Ebene zur kritischen Auseinandersetzung mit der Geschichte des Kolonialismus und mit seinen Kontinuitäten anregen.

Das Pilotprojekt geht auf eine Initiative von *Berlin Postkolonial e.V.*, dem *Berliner Entwicklungspolitischen Ratschlag (BER) e.V.*, *Each One Teach One (EOTO) e.V.*, der *Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD) e.V.* und der *Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa* zurück. Als Kooperationspartnerin wurde die *Stiftung Stadtmuseum Berlin* gewonnen. Gefördert wird das Projekt durch die *Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa* sowie von der *Kulturstiftung des Bundes*. *Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt* ist eines der ersten längerfristig geförderten Projekte in Deutschland, bei dem hier ansässige afrodiasporische und dekoloniale Organisationen maßgeblich an der kritischen Aufarbeitung kolonialer Geschichte beteiligt sind. So sind im entscheidungsbefugten Lenkungsausschuss des Projekts neben dem *Stadtmuseum* auch *Berlin Postkolonial e.V.*, *Each One Teach One (EOTO) e.V.* und die *Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD) e.V.* jeweils mit einer Stimme vertreten.

Als partizipativ-solidarisches Projekt der historisch-politischen Bildung hat *Dekoloniale* es sich zum Ziel gesetzt, in Zusammenarbeit mit Expert*innen und Aktivist*innen weltweit die Vergangenheit und Gegenwart des (Anti-)Kolonialen in Berlin, im übrigen Bundesgebiet und in Deutschlands ehemaligen Kolonien zu erforschen und sichtbar werden zu lassen. Kolonialgeschichte ist immer auch globale Verflechtungsgeschichte: Lebens-, Orts-, Objekt- und Institutionsgeschichten verbinden Europa mit Afrika, Asien, Ozeanien, Australien und Amerika. Am Beispiel Berlins erprobt *Dekoloniale Erinnerungskultur in*

der Stadt modellhaft, wie eine Metropole, ihr Raum, ihre Institutionen und ihre Gesellschaft auf breiter Ebene auf (post-)koloniale Wirkungen hin untersucht werden können, wie Unsichtbares erfahrbar gemacht und Sichtbares irritiert werden kann.

Das beteiligungsorientierte Kulturprojekt richtet sich damit an eine breite und diverse Stadtgesellschaft. Es befragt nicht nur einzelne Akteur*innen oder Felder – wie etwa Museen – nach ihren (post-)kolonialen Realitäten. Im Laufe des Projektzeitraums mobilisiert *Dekoloniale* mit eigenen Aktivitäten und unterstützenden Kooperationen die gesamte Stadt. So entsteht derzeit in Zusammenarbeit mit lokalen Initiativen in Deutschland und seinen ehemaligen Kolonien eine digitale Karte, die verwobene Geschichte[n] multimedial präsentiert.

Dekoloniale In[ter]ventionen

Dekoloniale In[ter]ventionen verdichtet und reflektiert die mit *Dekoloniale* verbundenen Themen gemeinsam mit Community-Vertreter*innen, Künstler*innen, internationalen Expert*innen sowie Entscheidungsträger*innen und Repräsentant*innen der Verwaltung. Mit jährlichen Festivals, Think Tank Reihen und Künstler*innen-Residenzen in Berlin bietet *Dekoloniale In[ter]ventionen* kreativen und diskursiven Auseinandersetzungen mit unserer kolonialen Geschichte und Gegenwart eine Plattform.

Dekoloniale Entwicklung[en]

Als Kulturprojekt befasst sich *Dekoloniale* außerdem auf verschiedenen Ebenen mit musealer Arbeit: Neben der engen Zusammenarbeit mit ausgewählten Berliner Bezirksmuseen bei der Produktion von jährlichen Sonderausstellungen im Rahmen von *Dekoloniale [Re]präsentationen* berät *Dekoloniale* weitere interessierte Museen zum Thema Kolonialität und Dekolonisierung. Das Angebot umfasste ursprünglich Ortstermine, bedarfsabhängige Beratung und kuratorische Kommentare zu bestehenden oder geplanten Sonder- und Dauerausstellungen. Angesichts des großen Interesses von Museen wurde dieser Projektteil in 2020 weiter ausgebaut.

Besonders intensiv arbeitet *Dekoloniale* seit Projektbeginn 2020 mit dem *Deutschen Technikmuseum* in Berlin zusammen. Im Rahmen der Kooperati-

on ist dabei eine unangemessene Installation zum brandenburgisch-preußischen Versklavungshandel performativ entfernt und durch eine »Leerstelle« ersetzt worden, in der nun gesellschaftlich relevante Debatten über Kolonialität und Dekolonisierung möglich sind.

Neben diesen Kooperationsprojekten mit Berliner Museen wurde gemeinsam mit dem Arbeitskreis der Berliner Regionalmuseen (ABR) ein Runder Tisch der Berliner Bezirksmuseen ins Leben gerufen. Er kommt alle drei bis vier Monate zusammen, um sich über die kritische Aufarbeitung der bezirklichen Kolonialgeschichte, über ihre Vermittlung und über die Vernetzung entsprechender Aktivitäten der teilnehmenden Häuser auszutauschen.

Darüber hinaus wurde ein vierteljährlich stattfindender Runder Tisch zu den Themen Kolonialität und Dekolonisierung für die größeren Museen des Landes Berlin etabliert, an dem auch interessierte Museen anderer Bundesländer teilnehmen. Vertreten sind hier bislang neben Kooperationspartner*innen der *Dekoloniale* wie das Berliner *Stadtmuseum* und das *Deutsche Technikmuseum* auch das *Museum für Naturkunde*, das *Brücke-Museum*, das *Botanische Museum*, das *Museum für Kommunikation* und die *Stiftung Preußische Schlösser und Gärten*. Aus dem weiteren Bundesgebiet sind bisher das *Museum Folkwang* in Essen, das *Focke Museum* in Bremen, das *Deutsche Hafenmuseum* in Hamburg sowie das *Museum für Angewandte Kunst* in Frankfurt mit dabei.

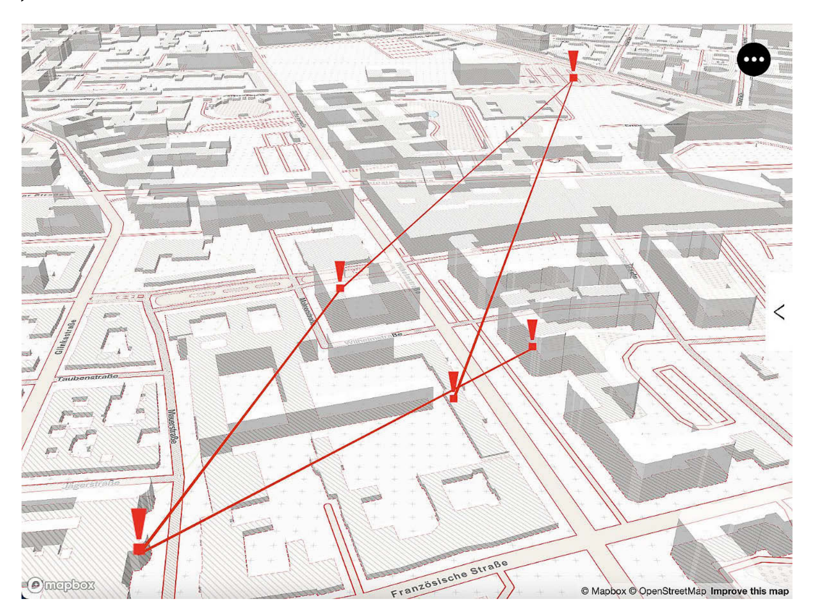
Der Projektraum von *Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt* befindet sich in der Berliner Wilhelmstraße 92 zwischen den ehemaligen Standorten der Reichskanzlei und des Auswärtigen Amtes, an dem 1884/85 die Gesandten der europäischen Mächte, der USA und des Osmanischen Reichs auf Einladung des Deutschen Reichs und der Republik Frankreich zur »Berliner Afrika Konferenz« zusammenkamen. Unter dem Vorsitz des Reichskanzlers Otto von Bismarck verständigten sie sich dort über Regeln für die systematische koloniale Aufteilung und Ausbeutung des afrikanischen Kontinents.

Außerhalb der Schwarzen Communities wurde diesem welthistorisch so bedeutsamen Ort in den vergangenen Jahrzehnten kaum Beachtung geschenkt. Insofern ist die Aneignung des historischen Täter-Ortes durch *Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt* von großer symbolischer Bedeutung und der perfekte Ausgangspunkt für eine kritische, kollaborative und dezentrale Auseinandersetzung mit dem deutschen Kolonialismus.

Im Zentrum des ehemaligen deutschen Kolonialreichs

Im Herbst 2020 wurde Dekoloniale von den Kurator:innen des *TALKING OBJECTS LAB* eingeladen, eine digitale Führung durch den umliegenden Kiez – das imperiale Regierungsviertel Berlins – zu veranstalten. Ausgehend vom *Dekoloniale* Projektraum in der Wilhelmstraße 92 wurden vier weitere Stationen angelaufen, die einen ersten Eindruck von der Dichte an postkolonialen Erinnerungsorten im Berliner Stadtzentrum geben. Erfahrene Berliner Aktivist*innen und Expert*innen kommentierten die Spuren von Kolonialismus und Widerstand. Die komplette *TALKIN OBJECTS-Tour* ist auf www.dekoloniale.de abrufbar.

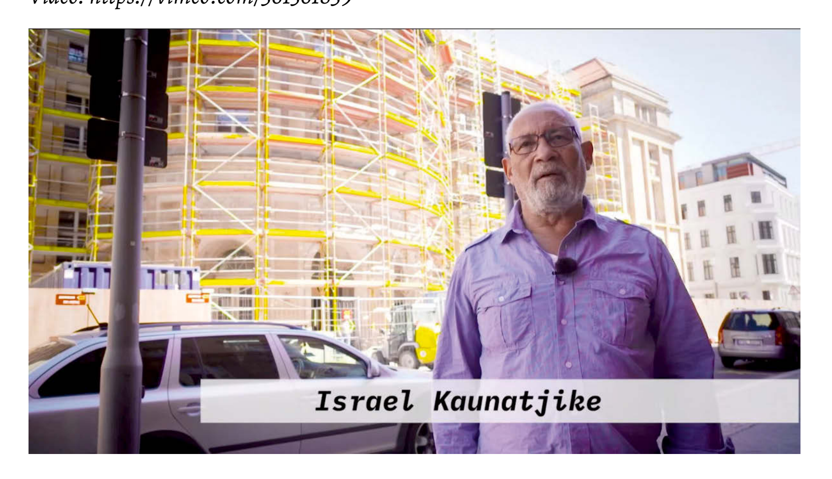
Stationen postkolonialer Erinnerungsorte der digitalen Führung TALKING OBJECTS. Screenshot: Dekoloniale



Bundesministerium für Gesundheit/Ehemaliges Gebäude der Deutschen Bank – Mauerstraße 27, Berlin, Deutschland (Deutsch/Otjiherero)

Im Jahr 1908, unmittelbar nach dem von Deutschland begangenen Völkermord an den Ovaherero und Nama in der ehemaligen Kolonie »Deutsch-Südwestafrika«, bezog die Deutsche Bank ihr neu errichtetes Gebäude in der Mauerstraße 27 in Berlin. Über einer der Eingangstüren zur prunkvollen Schalterhalle stellte die Bank in einem Fries eine Szene dar, in der sich kriegerische Afrikaner*innen der europäischen »Zivilisation« und europäischem Fortschritt unterwerfen, die in Gestalt antiker Götter mit einem Schiff nach Afrika gekommen sind und dabei die Eisenbahn im Gepäck haben.

Der Herero-Aktivist Israel Kaunatjike vor dem Bundesministerium für Gesundheit/Ehemaliges Gebäude der Deutschen Bank
Video: https://vimeo.com/561361859

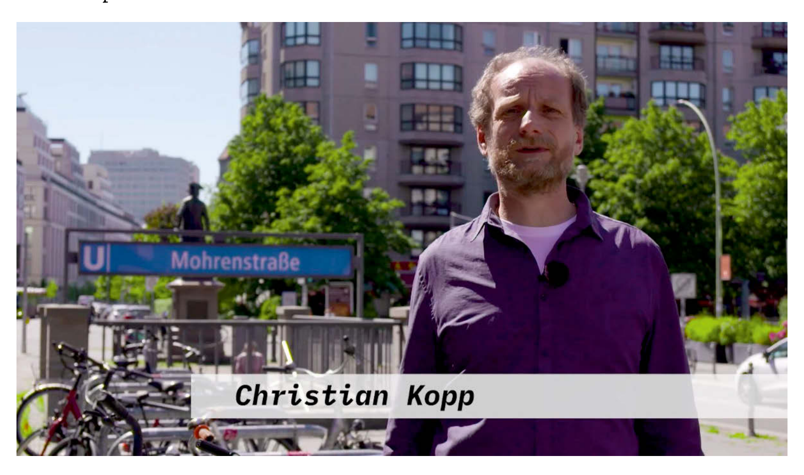


Der in Berlin lebende Herero-Aktivist **Israel Kaunatjike** spricht (auf Deutsch und Otjiherero) über die Rolle der Deutschen Bank bei der Finanzierung des Eisenbahnbaus zwischen Swakopmund und Otavi. Die Bahn wurde gebaut, um Kupfer an die Küste zu transportieren und war einer der Gründe für den Krieg der Ovaherero gegen die deutschen Kolonialist*innen in 1904. Während des Völkermordes brachte die Otavi-Bahn deutsche Soldaten ins Land. Schließlich mussten die versklavten Ovaherero sie selbst fertigbauen.

Ehemaliges Palais des Johanniterordens/Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda – M*straße 69, Berlin, Deutschland (Englisch)

Die M*straße ist wahrscheinlich der aussagekräftigste der vielen Orte in Berlin, die mit der Geschichte seiner Schwarzen Community in Verbindung stehen. Der Straßenname geht auf die versklavten Hausangestellten afrikanischer Herkunft in den Palästen der Hohenzollern-Familie zurück. Im Laufe der Jahrhunderte inspirierte der Straßenname mehrere Künstler*innen zu kolonialrassistischen Bezugnahmen. Schließlich gab das in der Straße ansässige Reichspropagandaministerium der Nationalsozialist*innen von hier aus zahlreiche Filme in Auftrag, in denen Schwarze Menschen erneut zu devoten Statisten degradiert wurden.

Der Historiker Christian Kopp steht vor dem ehemaligen Palais des Johanniterordens/ Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda.
Video: https://vimeo.com/561359015



Der Historiker **Christian Kopp** gibt (in englischer Sprache) eine Einführung in die Geschichte der Straße, die nach jahrzehntelangem Engagement Schwarzer Aktivist*innen nach dem ersten afrodeutschen Philosophen Anton Wilhelm Amo umbenannt worden ist.

Ehemaliges Königliches Museum für Völkerkunde – Niederkirchnerstraße 7, Berlin, Deutschland (Kiswahili/Englisch)

Über das *Humboldt-Forum* im Berliner Schloss und seine kolonialen Sammlungen wird derzeit viel diskutiert, und das zu Recht. Doch nur wenige wissen, dass die unfair angeeigneten Kulturschätze aus aller Welt schon einmal im Herzen der Stadt präsentiert wurden.

Der Aktivist Mnyaka Sururu Mboro spricht über das ehemalige Königliche Museum für Völkerkunde.
Video: https://vimeo.com/561363339



Der tansanische Aktivist **Mnyaka Sururu Mboro** stellt die Geschichte des in den 1960er Jahren abgetragenen *Königlichen Museums für Völkerkunde* in Berlin-Kreuzberg vor, das nicht nur zahlreiche Kulturobjekte, sondern auch die weltweit größte Sammlung geraubter Ahn*innen/menschlicher Überreste umfasste.

Grundschule am Brandenburger Tor/Ehemaliges Reichskolonialamt – Wilhelmstraße 52 (ehemals 62), Berlin, Deutschland (Deutsch/Englisch)

Im Sommer 2019 wurde in der Wilhelmstraße 52 in Berlin eine Informationstafel der besonderen Art eingeweiht. So erzählt die Tafel am Standort des ehemaligen Reichskolonialamtes nicht so sehr die Geschichte der kolonialpolitischen Institution oder ihrer führenden Persönlichkeiten. Vielmehr erinnert sie an eines der bedeutendsten Ereignisse in der Geschichte des politischen Widerstands Schwarzer Menschen in Deutschland, das mit diesem Ort verbunden ist.

Die Historikerin Paulette Reed-Anderson steht vor der Grundschule am Brandenburger Tor/Ehemaliges Reichskolonialamt.
Video: https://vimeo.com/561373235



Die Initiatorin der Gedenktafel, die Historikerin **Paulette Reed-Anderson**, berichtet (in deutscher und englischer Sprache), warum sie die Errichtung der Informations- und Gedenktafel für die Übergabe der sogenannten »Dibobe-Petition« für so wichtig hält.

Perspektivwechsel

Grundlage einer kritischen Museumsarbeit ist, die eigene Macht um Repräsentation und Deutung kritisch zu reflektieren, Perspektivwechsel sowie politische, gesellschaftliche und kulturelle »Gegenerzählungen« zuzulassen. Josephine Ansah Valerie Deutesfeld begleitete mehrere Projekte mit dem Fokus Diversitätsorientierung im *Brücke-Museum*. In ihrem Text *Location Unknown* werden wir Teil eines mutigen und ehrlichen Nachdenkens über das System Museum, dass sich so sehr verändern will. Sie fordert zur dringenden Selbstanalyse auf. Monilola Olayemi Ilupeju kritisiert in ihrer Performance *Wayward Dust* im *Deutschen Technikmuseum*, dass Kolonialgeschichte einseitig und unvollständig im Museum erzählt wird. Philip Kojo Metz baute in seiner Performance *SORRYFORNOTHING EINSATZ KOMMANDO (SEK)* eine fast 20-jährige Ausstellungsinszenierung zum brandenburgisch-preußischen Versklavungshandel im *Deutschen Technikmuseum* ab und hinterließ eine Leerstelle. Diese Leere macht einerseits die Lücke im öffentlichen Gedenken an die Kolonialgeschichte sichtbar und schafft andererseits Raum für eine neue, multiperspektivische Betrachtung dieser Vergangenheit.

Location unknown
Bemühungen um einen defizitären Zustand

Josephine Ansah Valerie Deutesfeld

Das heutige Museum als verstaatlichte Institution ist ein kulturell reicher Ort. Ein oft *weißer* Ort. Ein privilegierter und exklusiver Ort. Ein Ort, der Einblicke in eine gewisse gesellschaftliche Schicht verleiht. Diese wirkt ruhig und gewählt, bedacht und sortiert, meist harmonisch. Attribute, die dem Ort intrinsisch Legitimität und Deutungshoheit verleihen können. Damit wird eine machtvolle Position erkennbar, weil die Institution Museum die Möglichkeit hat, Gesellschaft zu formen. Aber das Museum wird reziprok auch von der Gesellschaft geformt. Gesellschaft und Museum gehen also Hand in Hand. Wenn damit im Folgenden Aussagen über entweder das Museum oder aber Gesellschaft getroffen werden, lege ich zuweilen das Mitdenken des jeweils anderen Konzepts ans Herz.

Das Museum, über das ich in den nächsten Zeilen spreche, ist eines, das die Kunst der revolutionären *Brücke*-Künstler beherbergt. Inwiefern die Kunst und ihre Macher als revolutionär bezeichnet werden sollten, stelle ich dabei frei zur Assoziation und individuellen Positionierung. Vielmehr möchte ich darauf zu sprechen kommen, dass das *Brücke-Museum* in der Darstellung von expressionistischer Kunst gewählt Erinnerungen pflegt.

Erinnerungen werden hier als ein interessantes Unterfangen erkennbar – können sie zugleich zukunftsschaffend, wie auch fortschrittlähmend wirken und Prozesse ausschlaggebend beeinflussen. Gefährlich wird es, wenn manche Erinnerungen und Geschichtsteile für lange Zeit ausgeblendet werden und damit ein ganzheitliches Bild schmälern. Dieses Ausblenden hat bezüglich der kolonialen Geschichte der *Brücke*-Künstler stattgefunden und wird derzeit in verschiedenen Aufarbeitungsprozessen kolonialen Erbens fokussiert.

Da Aufarbeitung ein fortwährender Prozess ist, der womöglich nicht nach Abschluss, Ziel oder Vollendung fragt, sondern eher nach schrittweisem Ab-

arbeiten von neuen Erkenntnisschichten, macht ein Befragen des derzeitigen Zustandes Sinn.

Um einen bewussten Perspektivwechsel vorzunehmen, und darin erkenne ich das Bedürfnis des *Brücke-Museums* im Aufarbeiten des kolonialen Erbes, scheint es mir unumgänglich, den Zustand vor dem geplanten Paradigmenwechsel zu analysieren, also den Ist-Zustand zu erheben. Geschichte soll in diesem Prozess um neue Realitäten erweitert werden und Erinnerung wird breiter, als sie es zuvor war, womöglich auch realer, wahrer und sicherlich vollständiger.

Nun ist aber der derzeitige Zustand – ganz gegensätzlich zu dem eigentlichen Wortinhalt – meist kein stiller, sich nicht bewegender Moment, sondern ein fluides, stetig transformatives Unterfangen. Doch es wird zunehmend sichtbar, dass gewisse Grundpfeiler nicht von diesen fluiden Bewegungen betroffen sind. Ich komme später auf diese zu sprechen.

Zum Streitpunkt stelle ich, dass die musealen Zustände im *Brücke-Museum*, auch aus ganzheitlicherer Perspektive gesehen, in ihren Strukturen umfangreich defizitär sind. Das klingt vielleicht drastisch, dient hier aber lediglich der nüchternen Bestimmung des Punktes, von dem wir uns weiterbewegen wollen. Ich erachte es dabei als zwingend notwendig, eine akkurate Feststellung des Gegenwärtigen vorzunehmen. Was ich meine, ist demnach folgend zusammenzufassen: Wie soll sich von dem Ist-Zustand wegbewegt werden, wenn kein Bewusstsein darüber herrscht, wo sich unser »Hier« befindet; wenn wir uns nicht darüber bewusst sind, wer und was, wo und wie wir im Hier und Heute stehen? Ziele verstehe ich dabei als grundlegend, aber wie sind diese zu erreichen, wenn nicht deutlich ist, welcher Ausgangspunkt herrscht?

Wie Ihnen als lesende Person vielleicht aufgefallen ist, stelle ich vermehrt Fragen. Dies liegt in der Annahme begründet, dass durch Fragen ein In-Frage-Stellen veräußert wird, dass nach Erkenntnis sucht und das Bedürfnis nach einem Prozess des Lernens ausdrückt. Mein Schreiben versucht also ein In-Frage-Stellen beim Lesenden mit hervorzurufen. Meinerseits besteht nämlich die Annahme, dass über die Museumsbemühungen hinaus ein gesamtgesellschaftlicher Prozess der Aufarbeitung deutscher kolonialer Kontinuitäten stattfinden muss.

Aber zurück zum Museum: Ich stelle fest, dass sich das Museum in einen Prozess des Fragenstellens begeben hat. Ich nehme meinem weiteren Schreiben auch vorweg, dass ich das Fragenstellen als zum Teil fehlgerichtet definiere, artikuliere dies aber folgend nochmal deutlicher. Die Beobachtung

lehnt an meine obigen Gedanken an, dass viele der gestellten Fragen versuchen, sich Zielen zu nähern, ohne ein Bewusstsein der Identitäten sowie den derzeitigen Zustand des Museums analysiert zu haben.

Wir unternehmen an dieser Stelle bereits einen kurzen Schnitt, denn falls der Anspruch transportiert wurde, dass dieser Text eine tiefe und weitflächige Analyse des derzeitigen Standortes liefert, möchte ich bereits jetzt gezielt enttäuschen. Ich kann und möchte für Sie nicht beantworten, was der Status Quo im Hier bedeutet, dennoch argumentiere ich, all diese Fragen zu stellen.

Ich möchte vorwegnehmend und damit dominant festhalten, wie meine Positionierung als Schreibende mitgedacht werden muss. Es soll deutlich sein, was es bedeutet, als Schwarze Frau ein Museum bezüglich kolonialer Kontinuitäten zu beraten, an personellen Auswahlgeschehnissen kritisch mitzuentscheiden, Prozesse zu halten und neue Perspektivierungen auszuleuchten. Die Wahl und Setzung meiner Person im musealen Gefüge darf und muss dennoch gerade deshalb gezielt kritisch betrachtet werden, damit dem erneuten Ausbeuten nicht-*weißer* vielseitiger Kompetenz vorgebeugt wird. Dieser Spagat zwischen »Tokenism« und wertschätzender Teilhabe auf Augenhöhe schwingt in meiner Arbeit im Museum stetig mit. In dieser Herausforderung plädiere ich für kritische Gespräche, als ein interventionelles Konzept und als Grundstruktur für Erkenntnis und Erfahrung, besonders Lern- und Reflexionserfahrungen, in dialogischer Konfrontation mit dem Selbst durch ein Gegenüber. Die Gefahr der Ausnutzung besteht jedoch fortwährend, weil die Struktur auch im Museum gegenüber nicht-*weißen* Individuen auf institutioneller Ebene nicht schützend fungiert. Gegenteilig werden nicht-*weiße* Individuen und Perspektiven unterbewusst und bewusst in den bestehenden Strukturen unterdrückt und objektifiziert, was eine Schutzlosigkeit weit übersteigt, da die Struktur hier durch Auslieferung und Missbrauch charakterisiert ist.

Aber nun zu meinen Beobachtungen: Im Museum habe ich eine große Bandbreite an Erfahrungen sammeln dürfen. Manche davon haben mich durch meine Sozialisierung im globalen Westen mit eigenen kolonialen Kontinuitäten und verinnerlichten rassistischen Strukturen konfrontiert. Durch andere Beobachtungen durfte ich bestimmt Defizite klar aufzeigen und gegenüberstellen. Eben diese Konfrontationen haben die Beteiligten immer wieder auf eine notwendige Bilanz der aktuellen Verortung verwiesen. Ich denke, dass sich dadurch Lernfelder eröffnet haben, die durch Reflexion und Selbstkritik auf systemischer und struktureller Ebene im fortlaufenden Prozess Anwendung finden können – und müssen. Dabei kann ich eine Offenheit

für die Herausforderung, aber auch einen fehlenden Zugang für die tiefe und allumfassende Struktur als konstruktive Kritik formulieren. Es scheint, als würde das Begreifen des Fortwährens eigenen kolonialen Erbes im Museum einen Schock hervorrufen, eine gewisse lähmende Starre erzeugen. Diese Starre braucht ein Aufwachen darüber, dass koloniale Strukturen Rassismen als verankerte Identitätsstütze fortleben lassen. Diese Stützfunktionen, die ich in musealen Darstellungen des »Anderen« mehr noch als Grundpfeiler verstehen würde, müssen Stück um Stück abgetragen und neu definiert werden. Und damit eröffnet sich ein weiterer Fragenkatalog, denn während wir versuchen eine Standortbestimmung zu betreiben, muss ein Infragestellen sensibel ausgerichtet werden: Was bedeutet Museum und die dort dargebotene Kunst, wenn sie nicht mehr davon profitiert, sich kapitalistisch, gewaltvoll und ausbeuterisch an »Anderen« zu bedienen? Wie muss Museum reformiert werden, um die Identität musealer Darstellung nachhaltig und ganzgesellschaftlich lebbar aufzubauen?

Museum in seiner Struktur sowie in der Struktur und Auswahl der museal dargebotenen Kunst braucht eine Öffnung, die sich von gesetzten Normierungen entfernt, in dem Erkennen, dass mit den bisherigen Normen immer ein Ausschluss betrieben wurde und wird. Diese ausgewählte Norm versucht, komplexe gesellschaftliche Gefüge zu vereinheitlichen und damit beherrschbar zu machen. Dabei spreche ich nicht ab, dass es (Sicherheits-)Bedürfnisse gibt, die diese Reduktion von Komplexität, die auf natürliche Weise in Diversität steckt, verständlich machen. Solche Bedürfnisse suchen nach einer Befriedigung, die identitätsstützend fungiert und auf diversesten Ebenen verspürter Unsicherheit Abhilfe schafft. Aber die Klärung, die in kolonialen Systemen für Bedürfnisse nach Sicherheit und gesellschaftlicher Struktur gefunden wurde, ist immer nur für die eine gewählte Normierung effektiv lebbar – für den Rest definiert es eine Unmöglichkeit der gesunden Teilhabe an Gesellschaft, in der sich das Selbst frei einbringen könnte. Dieses System agiert auf gewaltvolle und machtmissbräuchliche Weise. Den Menschen in seiner Bedürftigkeit zu erkennen ist hier grundlegend, um seine Kompensationsmechanismen analysieren zu können. Als defizitäre und dehumanisierende Kompensationsmechanismen gewisser menschlicher Bedürftigkeit definiere ich aber Strukturen, die koloniale Ideologien bedienen. Und die abgebildete Kunst der *Brücke*-Künstler tut dies.

Schließen möchte ich mit einer nachgestellten Prämisse, die mein Geschriebenes fundiert: Zum Aspekt der Vielstimmigkeit, zu der diese Zeilen einen Beitrag zu leisten versuchen, möchte ich festhalten, dass meine Wor-

te kein Synonym sind für jegliche Positionen Schwarzen Denkens und Sprechens. Ich spreche als ein Subjekt, als eine einzige Schwarze Person und weise auf eine Struktur hin, die Schwarze Individuen mit diversesten Positionierungen gerne vereinheitlicht und damit objektiviert beziehungsweise objektifiziert. Meine Erfahrungen sind und bleiben die einer einzigen Schwarzen Person, die aber, und damit beschreibe ich die Dichotomie, die in diesem Dilemma liegt, strukturelle Gewaltverhältnisse bezeugen. Ich schreibe hier als Einzelperson, womit meine Erfahrungen mir zugeordnet werden müssen. Meine Erfahrungen weisen aber auf eine Struktur hin, die über mich als ein Individuum weit hinausgehen.

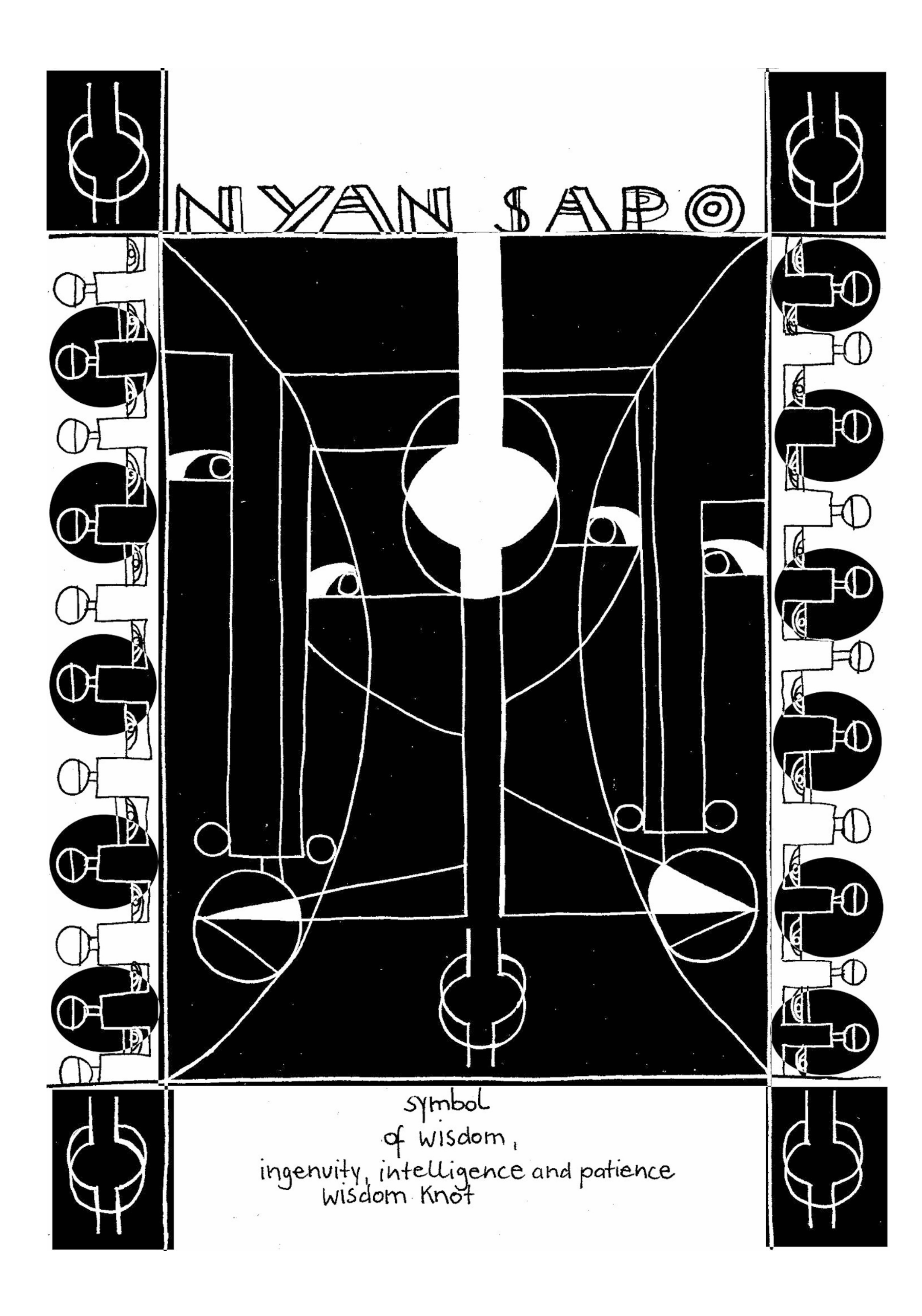
Blickwinkel – Diese Worte sind nach einem von mehreren Besuchen der Ausstellung *Whose Expression? Die Künstler der Brücke im kolonialen Kontext* entstanden und obwohl ich sie als intim und verwundbar empfinde, möchte ich sie teilen, da sie einen Einblick darüber geben können, was derzeitige Zustände von musealer Darstellung kolonialer Kunst bei nicht-*weißen* Besuchenden auslösen können. Vielleicht hilft es *weißen* Personen zu erkennen, dass sie zur derzeit gesetzten Norm gehören und ein Betrachten musealer Kunst auch auf Grund dieser Normierung nicht wie folgt wahrgenommen werden kann.

Augen der Würde

Meine Schwarzen Augen sehen sich
Sie malen und verstehen nicht
Sie fließen überall hervor, doch nirgends trifft ein Ton ihr Wort
Meine Schwarzen Augen flehen nicht
Sie bitten und vergehen nicht
Sie weisen ihren schmalen Weg, den so ungern niemand lebt
Meine Schwarzen Augen leben dicht
Gedrungen und platzieren sich
Sie blicken überall hervor, bloß nicht aus eigenem Auge Tor
Meine Schwarzen Augen – Sie sehen nichts
Meine Schwarzen Augen – Sie sehen Sich

von Josephine Ansah Valerie Deutesfeld

Technik und Kolonialismus
Illustration: patricia vester | @patriciavester.illustrations


NYAN SAPO
symbol
of wisdom,
ingenuity, intelligence and patience
wisdom Knot

Wayward Dust
Performance at *Deutsches Technikmuseum*

Monilola Olayemi Illupeju

On August 23, 2020, the International Day for the Remembrance of the Slave Trade and its Abolition, I debuted Wayward Dust, a performative intervention in which I collected the dust that had been accumulating for 17 years inside of the highly criticized and problematic Brandenburg-Prussian Slave Trade installation at the *Deutsches Technikmuseum*.

The performance was part of a larger project developed in collaboration with *Dekoloniale*, with another separate performance by Philip Kojo Metz. The project took up the difficult task of taking down an installation designed by Hans-Jürgen Buchert, a *white* German set designer and sculptor, in the 1990's that rendered an inaccurate representation of the inside of a slave trade cargo ship. The installation was situated within *Lifeworld Ship*, the exhibition of the Navigation and Shipping Department of the *Deutsches Technikmuseum*, with the intention of introducing the role of Brandenburg-Prussia in the Transatlantic slave trade and contextualizing Europe's booming shipping economy within the framework of colonialism. The installation contained 78 life-sized figurines placed behind a metal cage, depicting representations of the enslaved in humiliating, casual, and inaccurate ways. In its failed attempt to metaphorically interpret the idea of »the human being as an object of trade«, the installation, situated within an educational context for younger audiences, violently inserted a false, visual narrative of history into Germany's public consciousness. The installation was open to the public for 17 years and was publicly criticized for the last several years by a diverse set of voices, by activists and civil society groups. In June of 2019, it was finally officially closed upon the initiation of the project.

A meditation on decay and regeneration, the main goal of Wayward Dust was to make visible the physical and intangible particles and processes within the work of building and deconstructing reality. Dust consists of sloughed-off

dead skin cells (among other particles like hair, clothing fibers, bacteria, dust mites, bits of dead bugs, soil particles, pollen, and microscopic specks of plastic), which covers the styrofoam figurines. A reminder of the inhumanness of these figurines, the dust is a residue created by the visitors, employees, and workers of the museum over the past 17 years; every time someone stepped into the installation, they left a piece of themselves behind. Next to this record of presence, the dust speaks to the shapeshifting temporal nature of colonial practices, but also of liberation. In the present day, the installation has been completely dismantled, leaving a void within the exhibition space, full of new potentials.

Photo documentation of the performance »Wayward Dust« of Monilola Olayemi Illupeju at Deutsches Technikmuseum. Photo: SDTB, Henning Hattendorf

















SORRYFORNOTHING EINSATZ KOMMANDO (SEK)
Peformance im *Deutschen Technikmuseum*

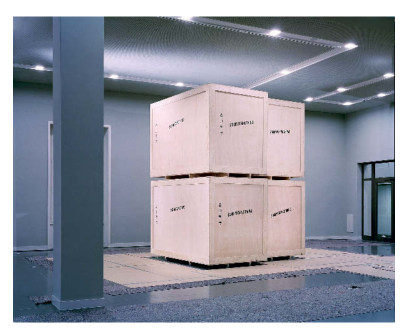
Philip Kojo Metz

Die Deutungshoheit der Geschichte nach gewaltsamen und kriegerischen Auseinandersetzungen liegt bekanntlich bei den »Siegern«. Ich möchte einen Fokus auf die unerzählten, oft auch unterdrückten, verschwiegenen und damit unsichtbaren Geschichte(n) der »Verlierer« legen. *SORRYFORNOTHING EINSATZ KOMMANDO (SEK)* ist eine Intervention, die ich im Sommer 2020 im *Deutschen Technikmuseum* umsetzte. Mit dieser künstlerischen Aktion schuf ich eine Leerstelle in der Dauerausstellung *Lebenswelt Schiff* des *Deutschen Technikmuseums*. Von 2003 bis 2020 stand auf dieser nun leeren Fläche eine Installation, die den brandenburgisch-preußischen Versklavungshandel thematisierte. Sie bestand aus einem Kubus, der von außen wie ein Frachtcontainer gestaltet war. Im Inneren waren auf Regalen 78 Figuren drapiert, die versklavte afrikanische Menschen darstellen sollten. Diese Inszenierung wurde jahrzehntelang von zivilgesellschaftlichen Vereinen wie der *Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD) e.V.* und *Berlin Postkolonial e.V.* scharf kritisiert, weil sie Schwarze Menschen in einer herabwürdigenden Weise ohne eigene (widerständige) Geschichte zeigte. Zahlreiche Aktivist:innen forderten den Abbau dieser Installation und eine vielfältigere und kritische Auseinandersetzung mit dem Thema.

Mit meinem Team baute ich die alte Ausstellungsinszenierung in der dreitägigen Performance *SEK* ab. *SEK* nimmt direkt Bezug auf eine Arbeit, die ich 2019 im *Humboldt Forum* im Berliner Schloss installiert habe: *SORRYFORNOTHING (SFN)* ist eine unsichtbare Skulptur, mit der die Leerstelle im öffentlichen Gedenken an die Kolonialkriege und seine Opfer markiert wird. Ich fordere einen kritischen Umgang mit der deutschen Kolonialpolitik des Kaiserreichs, deren Geschichte bis in die Gegenwart reicht. Es ist mein Ziel,

eine Form der Darstellung für diese Leere zu finden. Das Gegenteil des Auslöschens. Es ist eine Sichtbarmachung der Leere.

SORRYFORNOTHING HUMBOLDT FORUM 2019
Foto: Philip Kojo Metz





Die Aktion *SEK* im *Deutschen Technikmuseum* ist eine Fortführung von *SFN* im *Humboldt Forum* im Berliner Schloss. Bei *SEK* kam das fünfköpfige *SFN*-Team erneut zum Einsatz. Eine Überwachungskamera zeichnete die Aktion des Abbaus zur Dokumentation auf. In Kooperation mit der *Dekoloniale* fand der erste Tag der Aktion zeitgleich mit dem Umbenennungsfest der M-Straße zur Anton-Wilhelm-Amo-Straße in Berlin statt. Zu diesem Anlass wurde die Aktion dort auf eine große Leinwand live übertragen.

> »Dadurch, dass dieses Werk keine Leere in der Geschichte darstellt, sondern die Geschichte selbst in ihrer Leere, wird das zeitliche Kontinuum unterbrochen. Es ist ein Moment, in dem die Geschichte zum Stillstand kommt, eine Art von innerer Verdrehung, auf der dem Denken möglich ist, von den Vorurteilen und tradierten geschichtlichen Schemata befreit zu werden, die das Leiden, das dieses Werk durch sein Schweigen und SEINE Leere ausdrückt, genährt haben.« (Ästhetischer Kommentar zu »*SORRYFORNOTHING*«, Pablo Genazzano, 2020)

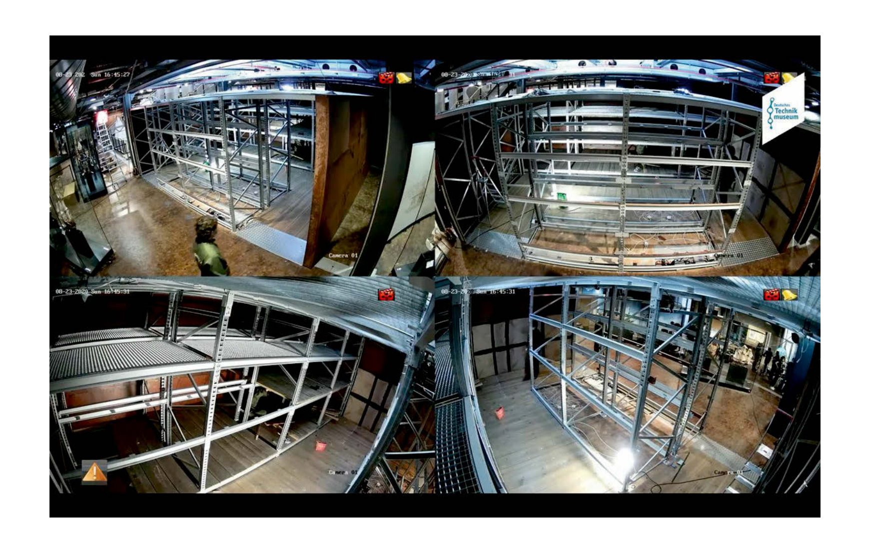
In den nächsten Jahren soll innerhalb der entstandenen Leerstelle durch die Zusammenarbeit des Museums mit Künstler*innen, sowie Initiativen und Vereinigungen, die jahrelang für die Beseitigung dieser problematischen Dar-

stellung gekämpft hatten eine installative Gegenerzählung geschaffen werden.

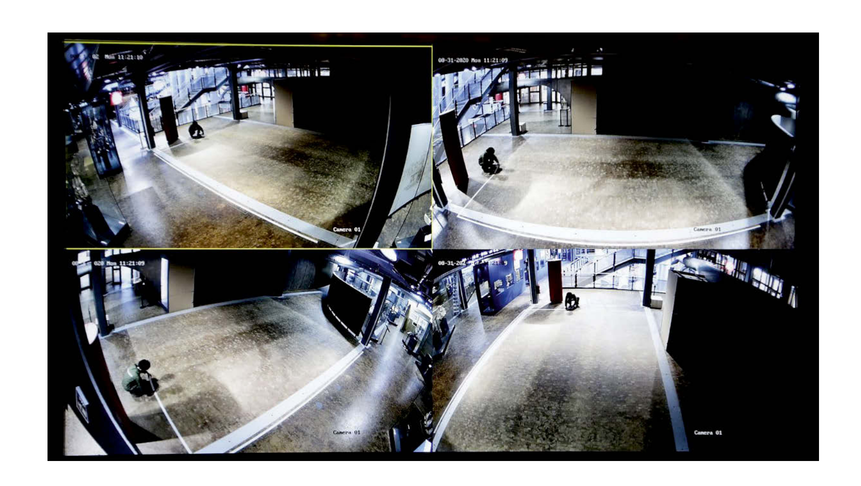
Fotodokumentation der Performance »Sorryfornothing Einsatz kommando (SEK)« von Philip Kojo Metz im Deutschen Technikmuseum. Fotos: SDTB

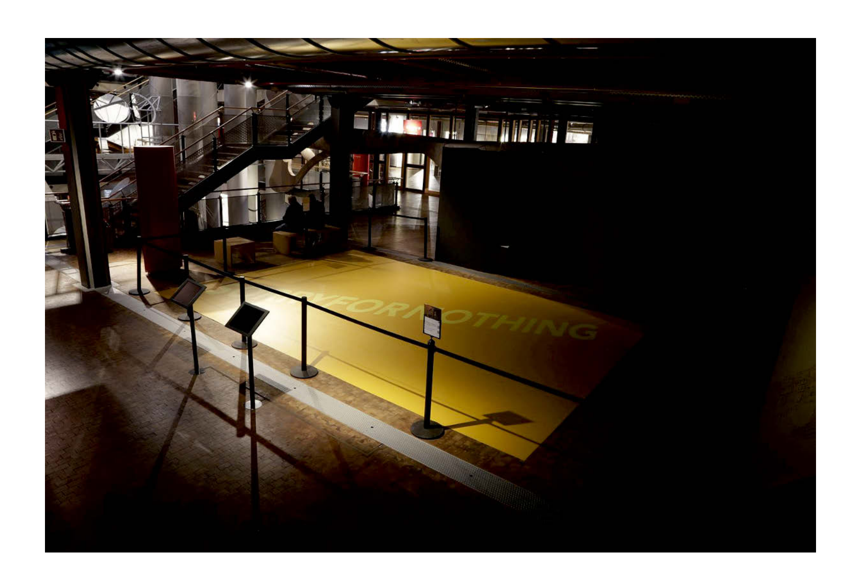





08-23-2020 Sun 16:45:31
Camera 01
Deutsches
Technik
museum


08-31-2020 Mon 09:54:07
Camera 01


08-31-2020 Mon 11:21:09
Camera 01



Vorstellungen der drei Projekte

Drei Museen, drei Projekte, drei Zugänge, drei Rückblicke: In diesem Kapitel beschreiben die Projektkoordinator:innen der drei Museen ihre Herangehensweisen mit der Thematik. Anne Fäser und Anne Stabler für das *Deutsche Technikmuseum* blicken kritisch auf die Prozesse innerhalb des Pilotprojektes *Kolonialgeschichte im Deutschen Technikmuseum. Ein neuer Umgang mit dem brandenburgisch-preußischen Versklavungshandel* zurück.

Lorraine Bluche, Ibou Coulibaly Diop, Sophie Plagemann und Mariane Pöschel für das *Stadtmuseum* berichten in ihrem Beitrag *Auf dem Weg zu einer dekolonialen Museumspraxis: fragen, sichten, proben, lernen* über ihr Projekt zur Erstsichtung der Sammlung auf koloniale Spuren. Pegah Byroum-Wand und Daniela Bystron stellen in ihrem Text *Zwei Rückblicke – zwei Perspektiven* das Pilotprojekt *Reflexionen. Koloniales Erbe im Brücke-Museum* vor.

Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin

Das Pilotprojekt *Kolonialgeschichte im Deutschen Technikmuseum im Rückblick. Ein neuer Umgang mit dem brandenburgisch-preußischen Versklavungshandel*

Anne Fäser und Anne Stabler

In diesem Beitrag blicken wir als Projektkoordinatorinnen mit kritischen Augen auf das Pilotprojekt *Kolonialgeschichte im Deutschen Technikmuseum – Ein neuer Umgang mit dem brandenburgisch-preußischen Versklavungshandel* zurück und versuchen unsere Rollen und die Prozesse im Projekt offen und lernend zu reflektieren. Anne Fäser war von August 2019 bis August 2021 Kuratorin für Outreach am *Deutschen Technikmuseum*. In dieser Zeit arbeitete sie daran, Diversifizierungs- und Dekolonisierungsmaßnahmen über Inreach- und Outreachmaßnahmen zu initiieren, mit dem Vorsatz, strukturelle Veränderungsprozesse der Institution auf den Weg zu bringen. Anne Stabler war von April 2019 bis Januar 2021 wissenschaftliche Volontärin am *Deutschen Technikmuseum* und startete ihr Volontariat mit dem Vorhaben, die Inszenierung zum brandenburgisch-preußischen Versklavungshandel zu überarbeiten. Mit dem Projekt verfolgten wir gemeinsam das Ziel, eine grundsätzliche und strukturelle Auseinandersetzung mit der deutschen und europäischen Kolonialgeschichte und den Auswirkungen auf die Technikgeschichte bis heute anzustoßen.

Wie Kolonialgeschichte in einer vorwiegend *weißen* Institution thematisiert wird

Das *Deutsche Technikmuseum* steht in der Tradition zahlreicher technikhistorischer Sammlungen. In den Ausstellungen wird eine europäische Kulturge-

schichte der Technik präsentiert. Dabei gehört es zum Grundsatz des Museums technische Entwicklungen im Rahmen ihres politischen und kulturellen Wirkungsgrades zu zeigen. Die Sammlungen und Ausstellungen des Museums beinhalten somit auch Objekte, die technische Errungenschaften repräsentieren, ohne die eine europäische Expansion und Kolonialisierung außereuropäischer Gebiete nicht möglich gewesen wären.

Ausstellungsansicht Lebenswelt Schiff, Deutsches Technikmuseum, 2022
Foto: SDTB, Henning Hattendorf



Im *Deutschen Technikmuseum* arbeitet ein mehrheitlich *weißes* Team. Die thematischen Zusammenhänge werden daher überwiegend aus einer *weißen*, eurozentrischen Perspektive erzählt. Es fehlen vielfältige, marginalisierte und alternative Erzählungen und eine kritische globale Betrachtung. Das Thema Kolonialismus ist zwar punktuell aufgegriffen, zieht sich aber noch nicht als Querschnittsthema durch das Haus. Im Bereich Schienenverkehr gibt es den Hinweis auf die sogenannte Kolonialbahn in den afrikanischen Kolonien des Deutschen Kaiserreiches. In der Zuckerausstellung wird auf die Zwangsarbeit Schwarzer Menschen auf den karibischen Zuckerplantagen im 17. Jahr-

hundert verwiesen. Es handelt sich dabei um Erwähnungen aber keine tiefgreifende Auseinandersetzung mit der Kolonialgeschichte und den Folgen, die bis in die heutige Zeit reichen. Auch wurden diese Ausstellungsmodule nicht in Zusammenarbeit mit Expert:innen von zivilgesellschaftlichen Organisationen oder der Schwarzen Community erarbeitet. Im Bereich der Fototechnik wurden bis vor kurzem Kolonialfotografien ausgestellt, die den kolonialen Blick unkommentiert reproduzierten. Im Hauptbereich der Ausstellung *Lebenswelt Schiff* wird seit 2003 eine chronologische Geschichte der europäischen Hochseeschiffffahrt erzählt. Davon ausgehend unterteilt sich die Ausstellung in verschiedene Vertiefungsmodule, die unterschiedliche Themen aufwerfen, wie etwa Navigation und Messtechnik, Walfang und die europäischen Expansionsfahrten. In den Texten zu den Modulen ist beispielsweise die Rede von einem »neuen Weltbild«, aber auch von den »Entdeckungsreisen der Portugiesen und Spanier« und den daraus entstandenen »neuen Machtverhältnissen auf den Weltmeeren«. Unerwähnt bleibt dabei, dass die sogenannten Entdeckungsreisen die Entmenschlichung und Vernichtung der indigenen Bevölkerung zur Folge hatte und sich die ökonomischen, sozialen und kulturellen Unterdrückungsstrukturen bis heute auswirken.

Charakteristisch in der Ausstellung ist der lange Gang mit Schiffsmodellen. Ausgestellt sind auch Modelle von den Schiffen der brandenburgisch-preußischen Flotte des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, mit denen zwischen 1682 und 1715 schätzungsweise 20.000 Erwachsene und Kinder von der Westküste Afrikas in die Karibik verschleppt wurden, wo sie als Versklavte verkauft wurden. Obgleich auf die Beteiligung Brandenburgs beim Versklavungshandel eingegangen wird, bleibt auch hier die Perspektive auf diese Geschichte einseitig. Besonders problematisch war eine Ausstellungsinszenierung zum brandenburgisch-preußischen Versklavungshandel, durch die eine Herabsetzung von Menschen als bloßes Frachtgut symbolisiert werden sollte. Die Inszenierung bestand aus einem etwa 48 Quadratmeter großen Kubus, der von außen wie ein Frachtcontainer gestaltet war. Im Inneren befanden sich Regale im Stil eines Warenlagers, in denen 78 fast lebensgroße Figuren drapiert waren, die versklavte afrikanische Menschen darstellen sollten. Jahrelang wurde die Inszenierung von zivilgesellschaftlichen Verbänden wie *Berlin Postkolonial e.V.* oder der *Initiative für Schwarze Menschen in Deutschland (ISD) e.V.* und zahlreichen einzelnen Aktivist:innen kritisiert. Kritikpunkt war die einseitige *weiße* Perspektive auf das Thema. Gezeigt wurden Schwarze Menschen in einer herabwürdigen Art und Weise auf ihre körperlichen Merkmale reduziert und als passive Opfer ohne eigene (widerständige) Geschichte.

Im Jahr 2012 fand eine erste Annäherung zwischen dem Museum und Kritiker:innen statt, das Modul wurde aber erst einmal nicht überarbeitet.

In Zusammenarbeit mit zivilgesellschaftlichen Organisationen Dekolonisierungsprozesse im Museum herausfordern?

Im Frühsommer 2019 befanden sich Teile der Ausstellung *Lebenswelt Schiff* im *Deutschen Technikmuseum* in der Überarbeitung. Im Zuge dessen sollte auch das Ausstellungsmodul zum brandenburgisch-preußischen Versklavungshandel erneuert werden. Als erster Schritt im Prozess der Überarbeitung wurde die problematische Inszenierung im Juni 2019 für das Museumspublikum geschlossen. Im Herbst 2019 nahm das *Deutsche Technikmuseum* die Zusammenarbeit mit dem Projektverbund *Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt* auf. Das Ausstellungsmodul wurde zum Ausgangspunkt für eine neue und gemeinsame Auseinandersetzung mit der Kolonialgeschichte im *Deutschen Technikmuseum* und damit für das Pilotprojekt *Kolonialgeschichte im Deutschen Technikmuseum – Ein neuer Umgang mit dem brandenburgisch-preußischen Versklavungshandel*. Die Basis für das Pilotprojekt innerhalb des Museums wurde durch die Zusammenarbeit zwischen dem kuratorischen Bereich *Schifffahrt & Nautik* und der damals neu geschaffenen Stelle für *Outreach* gelegt. Wir übernahmen die Rolle der Projektkoordinator:innen. Die Verknüpfung der beiden Bereiche *Ausstellungen* und *Outreach* war ein Ausdruck für die Haltung mit der wir dieses Projekt innerhalb des Museums koordinieren wollten. Die Auseinandersetzung mit Kolonialismus sollte in eine dekoloniale Museumspraxis eingebunden werden. Das bedeutete für uns, dass sich die Beschäftigung mit Kolonialismus nicht nur auf die Zeit der formalen deutschen Kolonialherrschaft beschränkt, sondern Verflechtungen und Fragen der heutigen Zeit mit einbezieht. Damit geht auch eine kritische Selbstreflexion der eigenen Position und der Rolle der Institution Museum einher. Wichtigster Bestandteil der dekolonialen Museumspraxis war die Kooperation mit verschiedenen Interessensverbänden und Expert:innen außerhalb der Institution. Unserer Ansicht nach kann nur über den Austausch von Perspektiven, Expertisen und Wissen von Kolleg:innen von außen eine kritische (Selbst-)Reflexion und vor allem eine Neubetrachtung gelingen. Für uns war von Anfang an klar: Für den Umgang mit dem Ausstellungsmodul zum Versklavungshandel sollte eine Kooperation mit den Vereinen in der Stadt aufgebaut werden, die sich seit Jahrzehnten für die Aufarbeitung von

Kolonialgeschichte einsetzen und die auch seit der Eröffnung des Ausstellungsmoduls im Jahr 2003 Kritik an der Inszenierung übten. Wir verfolgten damit die Absicht, die bisherigen Narrative innerhalb der Museumserzählung und damit auch die Deutungshoheit des Museums zu hinterfragen und bisher unberücksichtigte Schwarze Perspektiven einzubeziehen. In dem Zusammenhang fragten wir uns, wie im Kontext von Dekolonisierungsprozessen in einem Museum der Austausch zwischen unterschiedlichen Akteur:innen aus Kunst, Kultur, Bildung und Outreach, Wissenschaft und Aktivismus gestaltet sein kann. Vor allem beschäftigte uns, wie und mit welcher Haltung ein Museum mit zivilgesellschaftlichen Gruppen zusammenarbeiten kann.

Im Umsetzungsprozess merkten wir, dass durch das Projekt viele museumsinterne Fragen aufgeworfen wurden. Die Art, wie die meisten Museen im Allgemeinen funktionieren, produzieren in Kooperationsprozessen ein Innen und ein Außen. Dies bezieht sich sowohl auf inhaltliche wir auf organisatorische Entscheidungen. Immer wieder werden Grenzen aufgezeigt und ein unkompliziertes und gleichberechtigtes Arbeiten mit externen Partner:innen wird dadurch erschwert. Somit ist ein zentraler Aspekt von Dekolonisierungsprozessen im Museum, sich mit der Funktionsweise des Museums zu beschäftigen und Veränderungen herbeizuführen. Das meint, Strukturen zu ermöglichen, um verschiedene Perspektiven einzubeziehen, in Austausch zu gehen, und die Geschichte des Kolonialismus viel umfassender zu betrachten. Das meint aber auch, die Auseinandersetzung mit Kolonialismus nicht nur auf eine wissenschaftliche Aufarbeitung von Objekten, Provenienzen und Sammlungsgeschichte zu reduzieren, sondern vor allem auch über den Austausch mit externen Expert:innen kritische und selbstreflexive Prozesse innerhalb des Teams anzustoßen, um gemeinsam Wege zu finden, sich mit der Kolonialität des Museums und den damit verbundenen Strukturen von Rassismus und Diskriminierung auseinanderzusetzen. Letztendlich steckt dahinter der Wunsch, Veränderungsprozesse nachhaltiger in der Museumskultur zu verankern. Hier ist es in unseren Augen entscheidend, sich auf eine lernende Rolle einzulassen, die anerkennt, dass die spezifischen Erfahrungen und Wissensbestände von Schwarzen Menschen und PoC alternative Herangehensweisen innerhalb von machtdurchzogenen, rassistisch strukturierten Gesellschaften und Systemen darstellen. Als Projektkoordinatorinnen versuchten wir mit diesen Komplexitäten zu arbeiten und Aushandlungsprozesse zu ermöglichen. Das Pilotprojekt sollte diesen Prozess erarbeiten und eine rassismuskritische Arbeitsweise in Kooperation mit Expert:innen und Akti-

vist:innen der Stadtgesellschaft, Künstler:innen sowie Wissenschaftler:innen anderer Institutionen erproben.

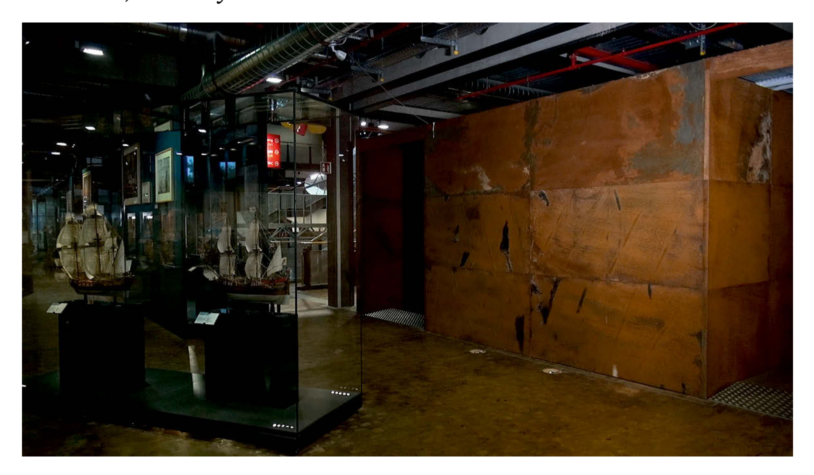
Gemeinsam mit dem Team der *Dekoloniale* wurde zu Beginn besprochen, wie innerhalb der Kooperation miteinander gearbeitet werden soll und welche Erwartungen beide Seiten haben. Unter den Kooperationspartner:innen wurde der Wunsch formuliert, allen Beteiligten möglichst gleiches Stimmrecht bei der Aushandlung innerhalb der Veränderungsprozesse zuzugestehen, um vertrauensvoll miteinander arbeiten zu können. Die gemeinsame Konzeption und Gestaltung des neuen Umgangs mit dem Ausstellungsmodul waren zentrale Aspekte der Kooperation. Ein zeitlich befristeter Kooperationsvertrag klärte die einzelnen Aufgaben und die gemeinsame Arbeitsweise zwischen den Beteiligten.

Als Ziel wurde der Abbau der Inszenierung zum Versklavungshandel als künstlerische Performance in einer Veranstaltung mit Publikum und die Schaffung einer sichtbaren Leerstelle im Ausstellungsraum festgesetzt. Zusammen mit allen Projektteilnehmenden und den Künstler:innen Monilola Olayemi Ilupeju und Philip Kojo Metz, die sich beide in ihren Arbeiten immer wieder mit Themen des deutschen Kolonialismus beschäftigen, wurde das Konzept für die gemeinsame Abbauperformance erarbeitet. Es sollte in dem Projekt nicht darum gehen, schnell etwas Neues in die Ausstellung zu bringen, sondern sich zunächst ganz bewusst von der alten Inszenierung zu trennen, aufzuarbeiten, warum dieser Ausstellungsteil problematisch war und durch eine Leerstelle Platz für Gespräche und Auseinandersetzungen zum Thema zu schaffen.

Am 23. August 2020, dem *Internationalen Tag der Erinnerung an den Versklavungshandel und an seine Abschaffung*, wurde die Abbauperformance schließlich in einem sechsstündigen Live-Stream umgesetzt und mit einem Außenbildschirm direkt auf den Hausvogteiplatz übertragen, wo das jährlich an diesem Datum vom *Bündnis DECOLONIZE Berlin* organisierte Umbenennungsfest für die Berliner M-Straße stattfand. Die Künstler:innen Monilola Olayemi Ilupeju und Philip Kojo Metz nahmen an einer Panel-Diskussion auf dem Straßenfest teil, bei der sie über ihre Performances sprachen. Die Abbau-Performance im Museum wurde über den Live-Stream filmisch dokumentiert und das filmische Dokumentationsmaterial durch Interviews mit allen Beteiligten im Rahmen des Projektes erweitert. Die Veränderung in der Ausstellungspraxis sollte festgehalten und auch in der Zukunft transparent gemacht werden. Es war allen Beteiligten wichtig, dass das Ausstellungsmodul nicht einfach nur verschwindet, sondern dass die Diskussionen und der Prozess darum nach-

vollziehbar dokumentiert wird und eine kritische Auseinandersetzung mit den hegemonialen Gesten des Zeigens innerhalb der Erzählung von Technikgeschichte angestoßen wird.

Ausstellungsansicht Lebenswelt Schiff, Blick auf den Kubus zum Thema Versklavungshandel, Deutsches Technikmuseum, 2022
Foto: SDTB, Ernst Meyer



Im Austausch mit der *Dekoloniale* war von Anfang an deutlich formuliert worden, dass der Dekolonisierungsprozess nach dem Ab- und Umbau des Ausstellungsmoduls nicht abgeschlossen sein kann. Unserem Verständnis nach hat sich das *Deutsche Technikmuseum* mit dem Ansatz der Gegenwartsorientierung verpflichtet, kritisch zu befragen, wie die Geschichte der Technik und der Kultur in einem Netzwerk globaler wirtschaftlicher und politischer Verknüpfungen zu verstehen ist. Dabei steht außer Frage, dass europäische Technik und Europas technologischer Vorsprung wesentliche Voraussetzungen für die weltbeherrschende Rolle der Kolonialmächte darstellten. Sogenannte Entdeckungen waren im imperialen und kolonialen Kontext nie frei von Interessen. Vielmehr ging es um eine Ausbeutung von Menschen und Rohstoffen, die Erschließung von Handelswegen und die Produktion von Wissen. Zudem gilt es auch die strukturelle Benachteiligung der ehemaligen Kolonialregionen in der gegenwärtigen Weltwirtschaft und

-politik als eine der Auswirkungen der europäischen Kolonialherrschaft, des Versklavungshandels und der Plantagensklaverei zu thematisieren. Aber nicht nur der Bezug zu den Objekten und Themen ist entscheidend für die Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe, sondern auch wie diese Objekte und Themen bearbeitet und in der Ausstellung thematisiert werden. Insofern war das Pilotprojekt ein entscheidender Anfang, bei dem vor allem Fragen aufgeworfen werden sollten, die in der Zukunft gemeinsam mit den Kooperationspartner:innen und anderen Beteiligten zur Diskussion stehen.

Als zweiten Teil des Projektes planten wir, die durch die Performance entstandene diskursive Leerstelle für Workshops zu nutzen, die mit Vertreter:innen des *Deutschen Technikmuseums*, der beteiligten Kooperationspartner:innen und eingeladenen Expert:innen und Wissenschaftler:innen durchgeführt werden sollten. Moderiert wurden diese Workshops von Miriam Camara, mit der der Bereich *Outreach* parallel zu dem Projekt verschiedene Maßnahmen einer diversitätsorientierten Organisationsentwicklung plante. In den Workshops wurde der historische Kontext, weiterführende Quellen und bisher nicht beachtete Narrative der brandenburgischen Versklavungsgeschichte sowie der Technikgeschichte im Allgemeinen thematisiert. Pandemiebedingt fanden diese Workshops alle im Onlineformat und mit einiger zeitlicher Verzögerung zwischen Februar und Mai 2021 statt. Die Historikerin Paulette Reed-Anderson stellte in zwei Workshops, die für Museumsmitarbeitende stattfanden, ihre umfassenden Recherchen zur Kolonialgeschichte während des Deutschen Kaiserreiches und der Beteiligung Brandenburg-Preußens am Versklavungshandel vor. Mit Hilfe der Quellenanalyse zeigte sie Aspekte der rechtlichen Rahmenbedingungen und Gesetze, welche die Sklaverei und die spätere Abschaffung in Preußen und ganz Europa regulierten. In ihren Workshops wurde deutlich, dass bestimmtes Quellenmaterial bisher innerhalb der eurozentrierten Geschichtserzählung zur Betrachtung der brandenburgisch-preußischen Versklavungsgeschichte sowie der Technikgeschichte im Allgemeinen nicht berücksichtigt wurde und widerständige Perspektiven ausklammerte. In zwei Workshops mit Mitarbeitenden des *Deutschen Technikmuseums*, wurde erstmals hausintern und abteilungsübergreifend über die Notwendigkeit und die Möglichkeiten von Dekolonisierungsprozessen im *Deutschen Technikmuseum* gesprochen. Inputs von externen Expert:innen regten an, die eigene Praxis zu hinterfragen und sich neuen Denkweisen zu öffnen. Die Kuratorin Mahret Ifeoma Kupka regte mit Ausstellungsbeispielen aus dem Museum Angewandte Kunst in Frankfurt zu einer dekolonialen kuratorischen Praxis an. Die Kuratorin Susanne Wernsing brachte die span-

nende Frage auf, was ein koloniales Objekt in einem Technikmuseum alles sein kann. Zum einen gibt es Objekte mit einem klaren Bezug zur formalen Kolonialzeit. Hier sind Exponate aus deutschen Kolonien zu nennen, die aus dem *Institut und Museum für Meereskunde* in die Sammlung des *Deutschen Technikmuseums* gelangt sind. Darüber hinaus gibt es aber auch technische Objekte, die Kolonialisierungsprozesse vorangetrieben haben. Dazu zählen Werkzeuge, Maschinen oder Fahrzeuge, die koloniale Infrastruktur möglich machten oder für die Gewinnung und Aufbereitung von kolonialen Rohstoffen eingesetzt wurden. Die Rohstoffe der Kolonien wurden wiederum für die Industrialisierung und Technifizierung der westlichen Welt genutzt. Auch hier lassen sich Objekte im *Deutschen* Technikmuseum finden, die diese Geschichte der Ausbeutung in sich tragen.

Die an die Inputs anknüpfenden Diskussionen führten innerhalb der Workshopgruppe zu dem Wunsch Strategien für eine kritische, rassismussensible Darstellung von Kolonialgeschichte zu formulieren, die auch in anderen Bereichen des Museums Anwendung finden sollen. Allen Beteiligten war es ein Anliegen, die Aufarbeitung von kolonialen Kontexten bei weiteren Ausstellungsmodulen vorzunehmen und die Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe sowohl hinsichtlich der Erforschung der Objektbiografien als auch der musealen Sammlungs- und Ausstellungspraxis zu vertiefen. Letztendlich muss neu gedacht werden, wie Global- und Kolonialgeschichte über den Bereich der Schifffahrtausstellung hinaus ausgestellt und thematisiert werden sollen. und das kann sich nicht nur auf den Bereich der Schifffahrt beziehen. Problematisiert wurde dabei, dass dieser Schritt bedeuten würde, alle Bereiche des *Deutschen Technikmuseums* neu zu denken und zu überarbeiten, was aus Zeit- und Kapazitätsgründen eine riesige Herausforderung darstellt. Deutlich wurde allen Beteiligten aber, dass ein solcher Prozess notwendig ist und nur durch langfristige, kooperative und bereichsübergreifende Prozesse erreichet werden kann.

Ausstellungsansicht Lebenswelt Schiff, Deutsches Technikmuseum, 2022
Foto: Anne Fäser



Lernprozesse innerhalb der Institution

Auch wenn es seit vielen Jahren Diskurse zur Auseinandersetzung mit der Kolonialgeschichte in der Museumswelt gibt und auch kooperative Projekte mit der Stadtgesellschaft keine Neuheit mehr darstellen, so kann die Kombination aus beidem doch für einige Spannung innerhalb der Institution Museum sorgen. Am Beginn unseres Projektes kam einige Unsicherheit im Haus auf. Auch wurde die Sorge formuliert, etwas falsch machen zu können oder dem Image des Hauses zu schaden. Müsste nicht zuerst eine museumsinterne Haltung zum Thema Kolonialismus diskutiert und formuliert werden? Müsste das Thema Dekolonisierung nicht erst als ein weiteres übergeordnetes Strategiethema gesetzt werden, um es so wie wir es taten, als gesamtinstitutionelle Aufgabe festzulegen? Müsste nicht zuerst durch Provenienzforschung festgestellt werden, welche kolonialen Objekte in der Sammlung des *Deutschen Technikmuseums* existieren und wo die Relevanz des Themas aufscheint?

Zwar wurde die Überarbeitung des Moduls von Anfang an seitens der meisten Kolleg:innen und auch der Hausleitung unterstützt, dennoch war gerade der Anfang eine äußert sensible Situation, die Fingerspitzengefühl verlangte. Als Projektkoordinatorinnen sahen wir unsere Rolle darin, auf verschiedenen Ebenen Aushandlungsprozesse zu moderieren – innerhalb des Museumsteams, aber auch zwischen dem *Deutschen Technikmuseum*, der *Dekoloniale* und anderen Projektbeteiligten. Denn einerseits wollten wir von Anfang an ermöglichen, dass die Kritik an der Inszenierung zum Versklavungshandel offen formuliert werden kann und auch Gehör findet. Gleichzeitig wollten wir vermitteln, dass sich die Kritik nicht an die Handlungsweise einzelner Beteiligter richtet, sondern es um ein gesamtinstitutionelles Umdenken geht. Als das Ausstellungsmodul 2003 eingerichtet wurde waren die Verantwortlichen im *Deutschen Technikmuseum* stolz darauf, dass sie dem Thema brandenburgischer Versklavungshandel einen Platz in der Ausstellung gegeben hatten. Es habe zu diesem Zeitpunkt kein technisches Museum in Deutschland gegeben, dass dieses Thema ausgestellt hätte. Die damalige Umsetzung sollte die Besuchenden auf eine beklemmende, emotionale Weise ansprechen, um ein Bewusstsein für die Dimension dieses grausamen Kapitels in der Geschichte zu erzeugen, in dem der Mensch als Ware behandelt wurde. Und diese narrative Herangehensweise sei – so die Anfangshaltung – auch heute nicht falsch. Mit Respekt aber auch Nachdruck versuchten wir deutlich zu machen, dass diese Einschätzung die Kritik Schwarzer Menschen und ihre Erfahrungen in der Ausstellung nicht

berücksichtigen. Im Rückblick ergäben sich Leerstellen in der Aufarbeitung von Kolonialismus, die wir jetzt, sechzehn Jahre später, angehen wollten. Wichtig sei hier vor allem, die Überarbeitung des Ausstellungsmoduls zum Versklavungshandel in Kooperation mit den zivilgesellschaftlichen Initiativen umzusetzen, die von Anfang an Kritik daran geäußert hatten. Uns war es wichtig, ein Signal an das Publikum zu senden, dass sich das Museum auf den Weg macht, vielfältige Perspektiven zu berücksichtigen, auch wenn noch keine endgültigen Ergebnisse erreicht sind, keine klare Haltung formuliert ist oder gar verstanden wurde, was noch zu tun ist. Wir wollten dabei immer auch deutlich machen, dass dieser Weg große Offenheit und Sensibilität erfordert und noch lang und schmerzhaft sein wird. Gewissermaßen forderten wir mit dem Projekt ein, dass die Institution und ihre Mitarbeitenden ihre Verletzlichkeit zeigten. Gemeint ist damit, dass wir uns gemeinsam mit anderen mit den eigenen und eingeübten Praxen von Wissensproduktion auseinandersetzen, den bisherigen scheinbar sicheren Interpretations- und Diskursraum zurücklassen und in neue Aushandlungsprozesse treten. Zudem geht es auch um das Erkennen der eigenen Rassismen und rassistischer Denkmuster als Auswirkung der Kolonialgeschichte.

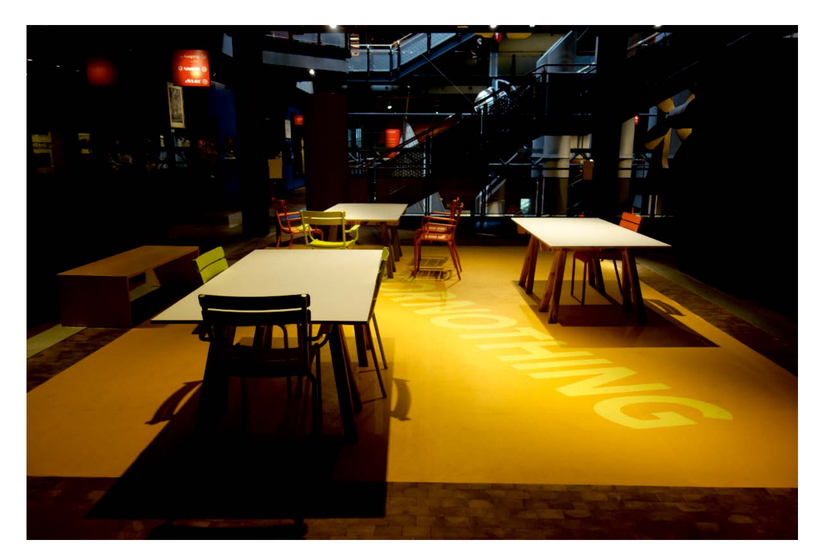
Wir als Museumsmitarbeitende müssen erst neue Wege der Kommunikation und Organisation lernen. Wir können nicht mehr selbstverständlich davon ausgehen, dass das Museum alle Entscheidungen trifft, sei es über die inhaltliche Konzeption des Projekts und die dazugehörigen Veranstaltungen, sei es über die Außenkommunikation zum Projekt oder über die Geschwindigkeit und Intensität, in der die Prozesse voranschreiten sollen. Es traten beispielsweise Fragen zu bisher selbstverständlichen Abläufen auf: Wer gibt den Pressetext frei? Wer bestimmt über die visuelle Repräsentation des Projekts? Wer wird als Initiator:in in den Vordergrund gestellt – das Museum oder der Projektpartner? Oder beide? Wie offen spricht das Museum über eigene Fehler, die gemacht wurden. Nimmt die Selbstreflexion des Museums auch einen Teil der Kommunikation ein? Über vieles musste neu nachgedacht und vieles neu ausgehandelt werden. Es ging und geht um einen Lern- aber auch Verlernprozess. Für einige Kolleg:innen – auch für uns– war das erst einmal irritierend und es fühlte sich unangenehm an, Unsicherheiten auszuhalten und produktiv zu machen. Es bleibt auch weiterhin eine Herausforderung. Denn Zeit und Willen ist notwendig, um altes Wissen zu verlernen und neues zu produzieren, Verständnis für verschiedene Perspektiven zu entwickeln und gemeinsame Fragen entstehen zu lassen. Es braucht noch viele abteilungsübergreifende Fortbildungen und Workshops für das Museumsteam

mit und ohne externe Expert:innen, in denen nicht nur die Objekte und Themen des Museums im Vordergrund stehen, sondern auch jede:r Einzelne die eigene persönliche Haltung kritisch reflektieren und hinterfragen kann. Und es braucht von immer mehr Mitarbeitenden eine umfassende Bereitschaft, die mit dem Pilotprojekt einhergehenden Prozesse weiterzuführen und auszuweiten.

Die Selbstbefragung sollte bleiben

Wir Projektkoordinatorinnen erleben es im Rückblick als herausforderndер, aber lohnenswerter Schritt. Bei allen Prozessen haben wir stets in einer Art ambivalenter Doppelfunktion gearbeitet: Einerseits waren wir als Vertreter:innen der Institution ihren Logiken, Regeln und Hierarchien unterworfen und wurden immer wieder mit der »Haltung« der Institution selbst identifiziert. Andererseits hatten wir als Individuen unsere eigene persönliche und politische Haltung, mit der wir unsere Arbeit vorantrieben und die auch gerade in der Zusammenarbeit mit externen Partner:innen herausgefordert und abverlangt wurde. Diese Doppelrolle schaffte uns sicherlich die Möglichkeit als »access curators« zu agieren, die auf allen Ebenen und Seiten auf eine kritische, selbstreflexive und lernende Atmosphäre hinwirkten. Dieser Zwiespalt machte die Arbeit für uns recht komplex. Zudem tauchte noch die Frage auf, ob eine radikale Umdeutung der musealen Praxis innerhalb ihrer institutionellen Grenzen überhaupt möglich ist. Denn es besteht immer auch die Gefahr, dass die Selbstkritik, die sich aus einer Kritik von außen ergeben kann, diese lediglich vereinnahmt und durch deren Aneignung die eigene machtvolle Position nur noch weiter gefestigt wird. Es bleibt in unseren Augen weiterhin die Aufgabe der Museen, demütig zu bleiben und selbstkritisch die eigene Absicht dekolonialer Veränderungsprozesse zu betrachten. Es ist wichtig daran zu erinnern, dass die Forderung nach Dekolonisierung seit Jahrzehnten von Aktivist:innen an Museen heran getragen wurde. Die Institutionen sollten diese Kritik daher nicht für sich vereinnahmen.

Ausstellungsansicht Lebenswelt Schiff, Blick auf die »Leerstelle«, Deutsches Technikmuseum, 2022
Foto: Anne Fäser



Uns ging der Wandel innerhalb des Museums einerseits nicht schnell genug. Andererseits schwang gleichzeitig die Frage mit, ob das Museum nicht doch noch länger die Kritik von außen als Ausgangspunkt für eine kritische Selbstreflexion hätte nutzen müssen. Der Eindruck sollte vermieden werden, der Dekolonisierungsprozess des Museums sei angelaufen und bereits in den nächsten Jahren abgeschlossen. Vielleicht resultierte daraus auch der Wunsch, dass die durch den Abbau entstandene Leerstelle schnell wieder neu genutzt werden solle, der schon kurze Zeit später immer wieder von verschiedenen Museumskolleg:innen zur Sprache gebracht wurde; obwohl doch das Konzept, das ein Innehalten und behutsames Weiterentwickeln der Leerstelle formuliert, wenige Wochen vorher gemeinsam mit den Kooperationspartner:innen festgelegt wurde.

Ob sich das *Deutsche Technikmuseum* weiterhin intensiv mit dem kolonialen Erbe auseinandersetzt, wird sich in den nächsten Jahren zeigen. Mit der neuen Direktion, die seit August 2020 angetreten ist, wurden auch neue Aushandlungsprozesse auf den Weg gebracht. Dabei wird hoffentlich auch entschieden, dass die kritische Reflexion über die eigene Kolonialität als Quer-

schnittsthema des Museums gesetzt wird und eine umfassende Haltung von Dekolonisierung beinhaltet. Zukunftsorientiert wäre es in unseren Augen, wenn sich die Organisation diskriminierungs- und rassismuskritisch, inklusiv und diversitätssensibel weiter entwickeln kann.

Abschließender Hinweis zu einer Forschungsarbeit über unser Pilotprojekt

Das Pilotprojekt *Kolonialgeschichte im Deutschen Technikmuseum – Ein neuer Umgang mit dem brandenburgisch-preußischen Versklavungshandel* wurde von Hanna Schwamborn, Studierende im Master *Transkulturelle Studien* an der *Universität Bremen*, im Rahmen einer Forschung für die Erstellung ihrer Masterarbeit begleitet. Hanna Schwamborn hat ab April 2020 an verschiedenen Projekttreffen beobachtend teilgenommen, die Veranstaltung des künstlerisch-performativen Abbaus der bisherigen Installation im *Deutschen Technikmuseum* durch Monilola Olayemi Ilupeju und Philip Kojo Metz ebenso wie die Podiumsdiskussion mit den beiden Künstler:innen und Anna Yeboah von der *Dekoloniale* auf dem zeitgleich stattfindenden Straßenumbenennungsfest zur bisherigen *M*Straße* miterlebt. Darüber hinaus interviewte sie die Projektbeteiligten des Kernteams. Aus diesem Recherchematerial hat sie ihre Thesen und Erkenntnisse in Bezug auf Aspekte wie Machbarkeit, Problematiken und Potentiale transdisziplinärer, mehrperspektivischer Kollaborationen abgeleitet. Sie ermöglichte uns mit ihrer Forschungsarbeit eine weitere Reflexionsebene, die über das Pilotprojekt hinaus reicht. Hanna Schwamborns Recherchen sind in Form einer Mindmap unter http://www.kollaborationdekolonial.de/ einsehbar.

Stiftung Stadtmuseum Berlin
Auf dem Weg zu einer dekolonialen Museumspraxis: fragen, sichten, proben, lernen

Lorraine Bluche, Ibou Coulibaly Diop, Sophie Plagemann und Mariane Pöschel

In seiner programmatischen Vision, dem »Masterplan 2025«, hat das *Stadtmuseum Berlin* formuliert, dass es ein »Ort sein möchte, an dem die Stadtgesellschaft urbane Entwicklungen reflektiert und mitgestaltet.« Als Institution, die sich in ihren vielfältigen Programmen und der Sammlungsarbeit mit der kulturellen Geschichte Berlins beschäftigt, trägt das *Stadtmuseum* eine besondere Verantwortung, sich mit der Rolle Berlins in der Zeit des Kolonialismus und seinen Auswirkungen bis heute auseinander zu setzen. Dazu gehört auch die gegenwärtige Rolle Berlins als Zentrum für zivilgesellschaftliches Engagement und Debatten zum Umgang mit Kolonialismus. Das *Stadtmuseum Berlin* versucht, sich in verschiedenen Arbeitsbereichen, in Projekten und zusammen mit Kooperationspartner:innen auf den Weg zu machen.

Im Sommer 2021 eröffnete das *Stadtmuseum* in der ersten Etage des *Humboldt Forums* die in Kooperation mit der *Kulturprojekte GmbH* entstandene Ausstellung *BERLIN GLOBAL*. Das Kurator:innen-Team hat sich hier zur Aufgabe gemacht, Berlin-Geschichte als mit der Welt auf vielfältige Weise verflochtene Geschichte zu erzählen. Kolonialismus findet sich dabei als Querschnittsthema in den Themenräumen wieder. Die Beschäftigung mit Kolonialismus beschränkt sich hier nicht auf die Zeit der formalen deutschen Kolonialherrschaft, sondern bezieht auch Verflechtungen und Fragen von Kontinuitäten bis heute mit ein.

Vor dem Hintergrund des Fortbestehens kolonialer Macht- und Denkstrukturen bis in die Gegenwart muss das Thema Kolonialismus immer auch verknüpft mit strukturellen Fragen diskutiert werden. Als Institution mit einem mehrheitlich *weißen* Team geht es für das Stadtmuseum nicht zuletzt um eine Selbstpositionierung und kritische Reflektion der eigenen Arbeit. So

wird das gesamte Team des *Stadtmuseums* im Rahmen der Diversitätsorientierten Organisationsentwicklung mit Sensibilisierungsworkshops begleitet. Als Teil des *360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft* der *Kulturstiftung des Bundes* werden unterschiedliche Maßnahmen zur Erhöhung der Diversitätskompetenz der Mitarbeitenden ergriffen.

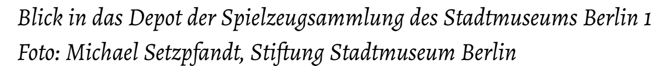
Im Folgenden geben wir einen Zwischenstand der aktuell laufenden Erstsichtung der Sammlung auf koloniale Spuren und formulieren einen Ausblick auf die in 2022 neu eingerichtete Kompetenzstelle für dekoloniale Museumspraxis am *Stadtmuseum Berlin*.

Erstsichtung der Sammlung des Stadtmuseums auf koloniale Spuren

Im Rahmen des durch das Land Berlin geförderten Pilotprojekts »Erstsichtung der Sammlung auf koloniale Spuren« nimmt die *Stiftung Stadtmuseum Berlin* bis Sommer 2022 eine Erstsichtung der bestehenden Sammlung im Hinblick auf koloniale Spuren vor. Die Ergebnisse der Erstbefragung sind Voraussetzung für zukünftige vertiefte Befragungen der Sammlung zur historischen Rolle Berlins als koloniale Metropole und zu kolonialen Kontinuitäten bis heute. Das Projekt dient auch der Sensibilisierung und Qualifizierung des Teams des *Stadtmuseums* und ist Probelauf für die Einleitung eines langfristigen museologischen Transformationsprozesses in der Institution.

Die *Stiftung Stadtmuseum Berlin* bewahrt und pflegt in ihren Depots geschätzte 4,5 Millionen Objekte zur Kultur und Geschichte der Stadt. Bisher hat eine koloniale Dimension bei der Katalogisierung von Objekten keine oder nur eine untergeordnete Rolle gespielt. Darüber hinaus ist nur ein Teil der großen stadthistorischen Sammlung erschlossen. Sie besteht aus zahlreichen historisch gewachsenen Einzelsammlungen aus mehreren Museen, die 1995 durch die Gründung der *Stiftung Stadtmuseum Berlin* zusammengeführt wurden. Die größten Einzelbestände kamen aus dem *Märkischen Museum* (Berlin-Ost) und dem *Berlin-Museum* (Berlin-West). Die Sammlung umfasst sowohl Werke der bildenden und darstellenden Künste, Kunstgewerbe und Handwerk, Zeugnisse der Alltags-, Wirtschafts- und Bildungsgeschichte sowie der Naturwissenschaften. Dem Pilotprojekt liegt die Annahme zugrunde, dass dieser Wissensspeicher einer (post)kolonialen Metropole, die in vielfältiger Form mit der Welt verflochten war und ist, per se von kolonialen Kontexten geprägt ist. Gleichzeitig wurden schon in den ersten Diskussionen rund um

das Projekt deutlich, dass die Sammlung auch Leerstellen hat, etwa in Bezug auf Widerstände gegen koloniale Strukturen, die es im Hinblick auf die Entwicklung von Strategien des Neu-Sammelns zu identifizieren gilt.

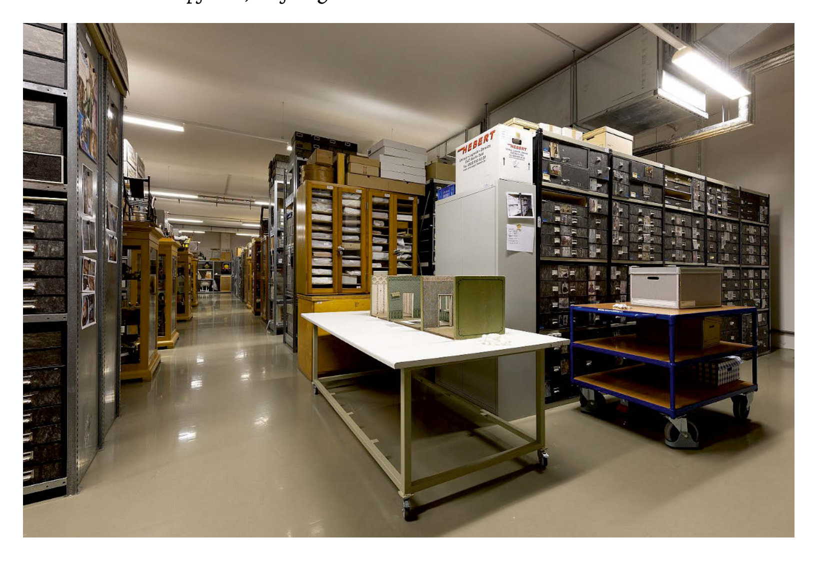

Blick in das Depot der Spielzeugsammlung des Stadtmuseums Berlin 1
Foto: Michael Setzpfandt, Stiftung Stadtmuseum Berlin



Eine wachsende Projektgruppe, bestehend aus Kolleg:innen aus den Bereichen Sammlung und Programm des *Stadtmuseums*, suchte im ersten Schritt Beratung bei den zivilgesellschaftlichen Kooperationspartner:innen von *Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt* (vergleiche Seite 137 bis 144) sowie der universitären Forschung. Ausgehend von Bestands- und Objektbeispielen aus der Sammlung wurde gemeinsam mit der Kulturwissenschaftlerin Britta Lange (vergleiche Seite 121 bis 133) in einem Workshop Themenfelder identifiziert, die für eine Sammlungssichtung auf koloniale Spuren von Interesse sein könnten. Der Begriff »Koloniale Spur« wurde dabei als Arbeitsbegriff mit der Funktion eines Mantelbegriffs gewählt, der die Querverbindungen und Kontinuitäten des Themas deutlich machen soll. Mögliche Spuren in der Sammlung des *Stadtmuseums Berlin* könnten sich beziehen auf:

- koloniale Ereignisse und Kolonialpolitik der Reichshauptstadt Berlin
- Akteur:innen und ihre Biografien sowie die Geschichte von Vereinen, Institutionen und Organen des Kolonialismus
- Orte im Stadtgebiet, die mit kolonialen Akten und Erinnerung verbunden sind wie Denkmäler, Straßen oder Grabmäler
- Zeugnisse kolonialer Handelsbeziehungen und -einrichtungen, etwa Kolonialwaren, Werbemedien oder Rohstoffe, die durch Handel nach Berlin kamen
- Repräsentation, Rezeption und Medien des Kolonialismus
- Zeugnisse kolonialer Strukturen in Alltagsleben und Haushalten Berlins
- koloniale Wissenschaft, Begrifflichkeiten und Kategorien
- Widerstand gegen den Kolonialismus

Blick in das Depot der Spielzeugsammlung des Stadtmuseums Berlin 2
Foto: Michael Setzpfandt, Stiftung Stadtmuseum Berlin



Im nächsten Schritt führte eine externe Fachbegleitung gemeinsam mit der neu eingerichteten *Kompetenzstelle DeKolonisierung* im Auftrag des *Stadtmuseums* Erstsichtungstermine mit einzelnen Sammlungsbetreuer:innen durch. In den entsprechenden Sammlungen wurden im gemeinsamen Gespräch in

Verbindung mit einer Depot-Besichtigung Bestände identifiziert, die sich für eine tiefergehende Betrachtung eignen könnten. Die Kombination aus fachlichem Interview, Sensibilisierungsgespräch und Depotbegehung – meist auf zwei Tage verteilt – hat es ermöglicht, das Wissen der Sammlungsbetreuer:innen zu den historischen Beständen zu nutzen und mit neuen Blickwinkeln zu verbinden.

Kolonialer »Erdglobus« aus der Spielzeugsammlung des Stadtmuseums Berlin, wohl 1905–1918

Foto: Michael Setzpfandt, Stiftung Stadtmuseum Berlin



Zunächst wurde in den fünf sehr umfangreichen Teil-Sammlungen Varieté – Zirkus – Kabarett – Tanz, Spielzeug, Dokumente, Fotografie und Theater nach Objekten mit kolonialen Bezügen gesucht. Fündig wurde das Team überall. Manches war bereits bekannt, stand aber bisher nicht im Fokus der Aufmerksamkeit. Anderes war auch für die Sammlungsbetreuer:innen neu. Das Prinzip, im Dialog mit einer externen Fachbegleitung zu arbeiten, hat sich hierbei als sehr fruchtbar und inspirierend erwiesen. Neue Fragen an und bisher ungewohnte Sehweisen auf die Objekte entstanden im Dialog. So regen in der Spielzeugsammlung beispielsweise Schwarze Puppen zum Dialog

über Fragen von rassistischen Stereotypisierungen in der Welt des Spielzeugs sowie über die Frage des Umgangs mit Begrifflichkeiten bei der Dokumentation der Objekte in der Online-Datenbank an. In der Sammlung Dokumente verweisen zahlreiche Spuren von sogenannten Kolonialwaren und den entsprechenden (historischen) Geschäften und Handelshäusern auf die (post)koloniale Verflochtenheit Berlins auf wirtschaftlicher Ebene – wie auch auf den alltäglichen Kontakt der Menschen in Berlin mit kolonialen Erzeugnissen.

Puppenhaus mit Aufschrift »Kolonialwaren« aus der Spielzeugsammlung des Stadtmuseums Berlin, 1930–1940

Foto: Michael Setzpfandt, Stiftung Stadtmuseum Berlin



Die bisherigen Interviews und Gespräche lassen vermuten, dass auch die noch ausstehenden Sammlungsinterviews viele weitere Anknüpfungspunkte für vertiefte Recherchen bieten werden. Zum Ende der Projektlaufzeit wird eine Gesamt-Auswertung der Erstsichtung durchgeführt, die dafür die Grundlage schaffen soll. Die Erstsichtung hat für das Team des *Stadtmuseums* jetzt schon weitere Notwendigkeiten aufgezeigt:

- Neben der Sammlungsbetrachtung muss auch das gezielte Sammeln von Zeugnissen kolonialer Kontinuitäten und Gegenwart zukünftig Ziel sein.
- Die begonnene Beschäftigung mit sensiblen Objekten aus kolonialen Kontexten hat deutlich gemacht, dass das Team des *Stadtmuseums* einen Umgang mit historischen rassistischen und diskriminierenden Bezeichnungen von Sammlungsobjekten und Darstellungen in der Online-Sammlung entwickeln muss.
- Ein Zwischenfazit ist der Bedarf, die Beschäftigung mit kolonialen Spuren in der Sammlung transparent zu machen.
- Nicht zuletzt zeigt das Projekt die Notwendigkeit auf, interne und externe Expertise bei der Betrachtung der Sammlung auf koloniale Spuren zu verbinden.

Kompetenzstelle DeKolonisierung

Seit Februar 2022 ist in der *Stiftung Stadtmuseum Berlin* eine *Kompetenzstelle DeKolonisierung* in der Entwicklung. Ihr Anliegen ist es, gemeinsam mit zivilgesellschaftlichen und musealen Partner:innen in Berlin und hierüber hinaus eine dekoloniale Museumspraxis zu erproben, zu entwickeln und langfristig in den Institutionen zu verankern. Ein besonderes Augenmerk soll dabei auf der Arbeit mit den Sammlungen liegen.

Über Jahrhunderte wurde die Welt meist aus der »westlichen« und vor allem auch *weißen* Perspektive wahrgenommen. Europa hat die Welt modelliert, nach seinem Verständnis erzählt und erklärt und seine Perspektiven als einzige, universalistische Wahrheit weitergegeben. DeKolonisierung bedeutet hingegen, die Welt nicht mehr als binäre Anordnung von Zentrum und Peripherie zu verstehen, sondern als multizentrisch. Es geht darum, dass Europa seine Kolonialgeschichte erforscht und erzählt. Und es geht auch darum, die Kolonialgeschichte nicht als eine Geschichte der Marginalisierten anzusehen, sondern als Teil der eigenen Geschichte. Denn Kolonialgeschichte ist immanenter Bestandteil europäischer Geschichte, deutscher Geschichte, der Geschichte der Stadt Berlin.

Was heißt das für Museen in Deutschland, für Museen in Berlin, für die *Stiftung Stadtmuseum Berlin*? Diese sollten die koloniale Vergangenheit und ihre Nachwirkungen sowie ihre strukturellen Folgen bis heute für die ehemals kolonisierten Gesellschaften wie auch inDeutschland zum Thema machen – langfristig und nachhaltig. Das impliziert auch die Auseinandersetzung mit

der Geschichte der eigenen Institution wie auch mit ihrer derzeitigen Verfasstheit. Dafür ist nicht zuletzt zentral, die Deutungshoheit der Institution in Frage zu stellen und die Museumsarbeit für neue und diverse Perspektiven zu öffnen.

Diese Prozesse sollten im Dialog mit diversen Akteur:innen – Aktivist:innen, Wissenschaftler:innen, Museumsmitarbeiter:innen sowie anderen Interessierten in Berlin, Deutschland und in den ehemaligen Kolonien – stattfinden. Welche Perspektiven haben sie jeweils auf diese gemeinsame Geschichte? Welche Perspektiven haben sie jeweils auf die Gegenwart? Welche Perspektiven haben sie auf die Frage, was diese gemeinsame Vergangenheit für unsere gemeinsame Gegenwart und Zukunft bedeutet?

Die Einbeziehung der genannten Akteur:innen in die dekoloniale Museumspraxis bedeutet nicht zuletzt, diese bereits bei der Findung von Themen in Bezug auf Ausstellungen, Sammlungsstrategien, Veranstaltungs- und Vermittlungsformaten einzubinden. Dabei ist ein wichtiger Anspruch im Sinne von Dezentrierung und Multiperspektivität, nicht nur auf Fragestellungen und Probleme des »Globalen Nordens« zu fokussieren.

Es geht um die Suche nach den verbindenden Elementen des Globalen und Lokalen, es geht darum, Ideen zu vernetzen, sie zu transformieren, es geht darum, einen Dritten Raum, sprich: einen post-rassistischen (Handlungs)Raum, zu schaffen.

Ziel ist es, neue Narrative zu schaffen, herkömmliche Diskurse, Begrifflichkeiten und Sprache, Hierarchisierungen und Weltanschauungen zu hinterfragen, aufzubrechen und gemeinsam neu zu ausrichten.

DeKolonisierung ist keine starre Theorie, sondern bewegliches Denken und Handeln: DeKolonisierung imaginiert, was sein könnte, was sein sollte. Die Kunst bei der Konzeption der Kompetenzstelle DeKolonisierung wird es sein, die Theorie der DeKolonisierung in eine dekoloniale Museumspraxis zu übersetzen, also entsprechende Infrastrukturen innerhalb des Museums aufzubauen und programmatische Zielvorstellungen in spezifischen Formaten zu operationalisieren.

Brücke-Museum

Zwei Rückblicke – zwei Perspektiven. Das Pilotprojekt *Reflexionen. Koloniales Erbe im Brücke-Museum*

Pegah Byroum-Wand und Daniela Bystron

In diesem Beitrag blicken wir, die Autorinnen, auf unsere Rollen und Gedanken im Pilotprojekt *Reflexionen. Koloniales Erbe im Brücke-Museum* zurück – aus zwei Perspektiven:

Pegah Byroum-Wand verantwortete ab Juni 2020 freiberuflich die Feinkonzeption und Projektleitung. Die Literaturwissenschaftlerin mit Schwerpunkt auf postkolonialen Theorien hat in Museen zu Antidiskriminierung, Diversität und Postmigration gearbeitet. Sie kommt aus einer Familie mit Fluchtgeschichte ohne post- oder neokoloniale Betroffenenperspektive. Daniela Bystron arbeitet seit 2018 festangestellt als Kuratorin für Outreach am Brücke-Museum. Sie ist *weiß*[1], in einem Nicht-Akademiker:innen-Familie aufgewachsen, hat Rehabilitationspädagogik und Kunstgeschichte studiert und arbeitet seit zwanzig Jahren als Vermittlerin und Kuratorin in Museen. Sie verfasste den Projektantrag für »Reflexionen« aus der Überzeugung heraus, dass Outreach, Inklusion und Diversität nur durch strukturelle Veränderungen in Museen – also auch Inreach – ihre Wirkung entfalten können.

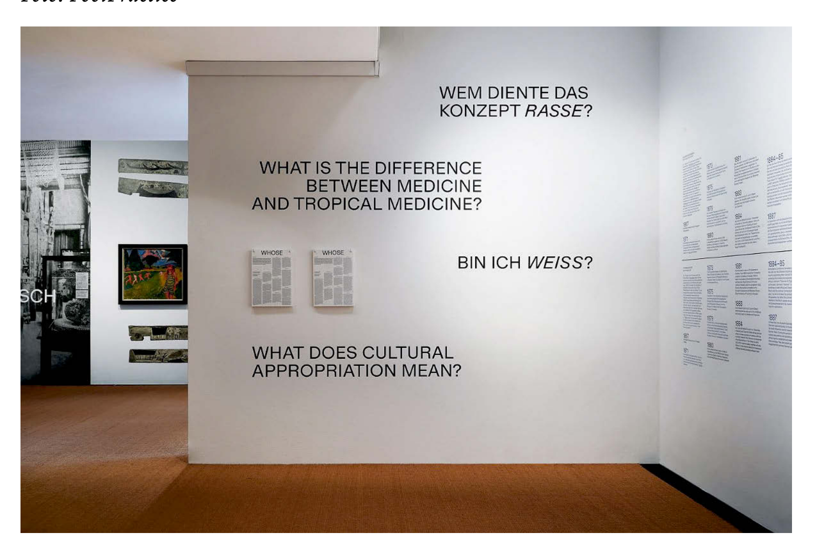
Vorbemerkung von Pegah Byroum-Wand

Ein Pilotprojekt mit dem Titel *Reflexionen. Koloniales Erbe im Brücke-Museum* weckt zunächst die Assoziation, der Reflexionsprozess von Museen sei in erster Linie eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kolonialismus über Objekte, Provenienzen und Bildsprache. Dieses Verständnis läuft jedoch Gefahr, die koloniale Verflochtenheit von Museen zu vernachlässigen und das

koloniale Erbe zum Untersuchungsobjekt zu machen. Dadurch nehmen Museen eine Distanz zur kolonialen Gewaltherrschaft und ihren epistemischen Kontinuitäten ein.

Eine solche Distanz ist insbesondere privilegierten Menschen vorbehalten, die sich für oder gegen eine Auseinandersetzung mit diesem Thema entscheiden können. Für Menschen, die durch Kontinuitäten diskriminiert werden, gibt es diese Möglichkeit nicht. Sie erleben tagtäglich rassistische, sexistische und andere diskriminierende Ausschlüsse. So lassen sich beispielsweise in Berlin immer noch Straßen finden, die nach deutschen Kolonialisten benannt wurden, Unterdrückungsverhältnisse im Lebensalltag verfestigen und Betroffene marginalisieren.

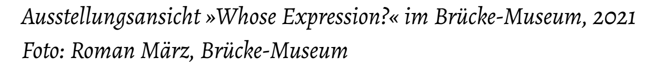
Ausstellungsansicht Einleitungstext: »Whose Expression?« im Brücke-Museum, 2021
Foto: PoolPractice



Die Aufarbeitung des kolonialen Erbes tut Museen, ihren Mitarbeiter:innen und Programmen weh und bereitet Unbehagen. Die Kuratorin Yvette Mutumba fasst zusammen: »Decolonization means that I will not do the job of those sitting inside institutions and organizations that are predominantly

white. To me it means having conversations which create serious exchange, but also discomfort, maybe even pain, on the other side of the table.«[2]

Meine Konzeption der Workshops zielte deshalb darauf ab, kritisch-selbstreflexive Veränderungsprozesse im Team des *Brücke-Museums* anzustoßen, die dazu führen, sich selbst und die institutionellen, musealen Strukturen zu hinterfragen, zu verändern und diese Aufgabe nicht auf externe Expert:innen oder marginalisierte Personen abzuwälzen. Zugleich sollte Raum für Abwehrhaltungen im Team sowie Gefühle von Verletzung oder Irritation geschaffen werden.


Ausstellungsansicht »Whose Expression?« im Brücke-Museum, 2021
Foto: Roman März, Brücke-Museum

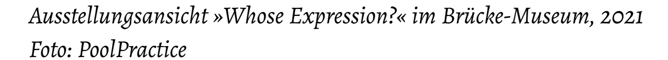


Vorbemerkung von Daniela Bystron

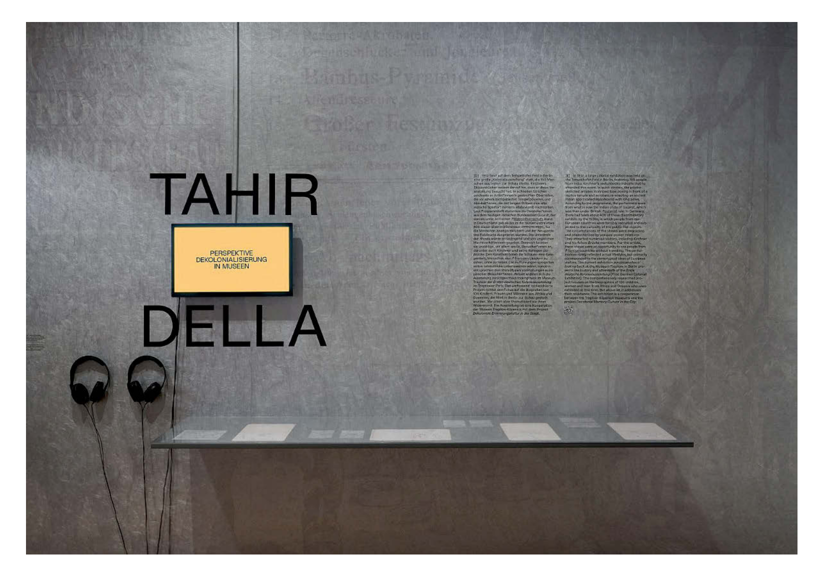
Das *Brücke-Museum* ist ein Kunstmuseum; es zeigt Werke der klassischen europäischen Moderne, der deutschen expressionistischen Künstlergruppe *Brücke*, die Anfang des 20. Jahrhunderts künstlerisch wirkten. Ihre Werke sind

zum einen in der Hochzeit des europäischen Kolonialismus entstanden und zum anderen sammelten Künstler wie Karl Schmidt-Rottluff selbst Werke aus Afrika, Asien und Südamerika. Die Museumsammlungen sind eng verstrickt mit der Kolonialzeit sowie kolonialrassistischen Konzepten und Bildsprachen. Trotzdem wurden die Werke bis heute überwiegend aus kunsthistorischer, eurozentristischer und *weißer* Perspektive bearbeitet.

Als ich 2018 meine Position als Kuratorin für Outreach begann, war mir klar, dass die Themen des *Brücke-Museums* verstärkt unter postkolonialen und sozial-politischen Gesichtspunkten vermittelt werden sollten. Wie kann sich das Museum kolonialen Kontexten und den damit verbundenen Systemen wie Rassismus, Diskriminierung und Diversität ernsthaft widmen? Wo fangen wir an? Welche Form und Formate finden wir für diesen Anfang? Und mit wem, welchen Expertisen und Erfahrungen sollten wir dies beginnen?



Ausstellungsansicht »Whose Expression?« im Brücke-Museum, 2021
Foto: PoolPractice



Für die Projektleitung suchten wir eine Person, die dieses Projekt mit einer entsprechenden Expertise begleiten konnte. Die Erfahrungen und Ausbildungen der im Brücke-Museum Tätigen sind derzeit vor allem kunsthistorisch, eurozentristisch geprägt. Wissen über Kolonialismus, diversitätsorientierte Konzepte, postkoloniale sowie rassismuskritische Ansätze fehlten bisher komplett. So wurde die Expertin Pegah Byroum-Wand mithilfe des Netzwerks von *Diversity Arts Culture* als Projektleitung engagiert, die fehlendes Wissen in das Projekt einbrachte.

Das Projekt »Reflexionen« umfasst einen Zeitraum von eineinhalb Jahren von 2020 bis 2022 und war zugleich eingebunden in weitere Projekte, die (post-)koloniale Kontexte in verschiedensten Arbeitsbereichen des *Brücke-Museums* thematisierten. Die Ausstellung *Whose Expression? Die Künstler der Brücke im kolonialen Kontext*[3] wurde für Ende 2021 vorbereitet. Zeitgleich wurde die Künstlersammlung von Karl Schmidt-Rottluff, die 100 ethnologische Werke enthält, digitalisiert und Ende 2021 erstmals auf Wikimedia Commons[4] veröffentlicht. *Various Answers*[5] – ein digitales und partizipatives Pilotprojekt – ermöglicht in der Online-Sammlung multiperspektivische Zugänge auf ausgewählte Werke; hier stehen subjektive Aussagen zu einzelnen Werken und gesellschaftliche Themen wie Gender, Rassismus oder Kanon im Fokus, die aus diversen Perspektiven kritisch hinterfragt werden.

Zwei Rückblicke auf das Projekt

Im Folgenden reflektieren wir das Projekt *Reflexionen* aus unseren beiden Perspektiven. Drei Themen haben sich im Rückblick auf das Projekt für uns beide herauskristallisiert, auf die wir in Form von Inputs und Reaktionen eingehen werden.

Inreach/interne Reflexion: »Fix the Institution«

Input Pegah Byroum-Wand

Ein Museum ist niemals unschuldig. Es ist ein Ort, der historisch der Erhaltung des Nationalstaates und seines Herrschaftswissens diente, insbesondere zur Zeit des deutschen Kolonialismus. Bis heute gehören Sammeln, Bewahren, Forschen, Ausstellen und Vermitteln zu Praktiken, die Geschichte(n) erzählen, einem Auswahlprozess und Bewertungen unterliegen. Im ersten Workshop *Kolonialismus im Museum* von Miriam Camara und Nenad Čupić

stand deshalb der Blick auf und in das *Brücke-Museum* im Vordergrund. Was hat der Kolonialismus mit dem *Brücke-Museum*, den *Brücke*-Künstlern und ihren Werken zu tun? Und was hat Kolonialismus mit den Mitarbeiter:innen, ihrem Sprechen und Handeln zu tun?

Kolonialismus ist kein historisches Relikt einer Gewaltherrschaft, sondern wirkt bis heute fort. Wie weit die Verbindung von Rassismus mit institutioneller Macht von der Vergangenheit in unsere Gegenwart reicht, wurde in einem Workshop zu diversitätsorientierter Organisationsentwicklung deutlich. Der Workshop richtete den Blick auf intersektionale Diskriminierungsformen und erweiterte so die Perspektive kolonialer Kontinuitäten, mit Fokus auf Personal, Programm und Publikum. Diversitätsorientierung ist dabei nicht nur als Haltung zu verstehen, sondern ist rechtlich verankert, wie in der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte, der UN-Behindertenrechtskonvention oder dem Allgemeinen Gleichbehandlungsgesetz. Das Museumsteam nahm vor allem die Programmgestaltung in den Blick: Arbeitet das Team von Anfang an mit diversen Aktivist:innen und Expert:innen diskriminierungssensibel, dekolonial und antirassistisch zusammen? Wer kann entscheiden, welche Inhalte von, mit wem und für wen gemacht werden? Wie kann Wissen nachhaltig in die Museumsarbeit einfließen und transparent gemacht werden?

Reaktion Daniela Bystron

Inreach – ein sperriges Wort, das für die Museumspraxis sehr wichtig geworden ist. Museen senden meist Wissen, Informationen oder Meinungen, erfragen dazu aber selten Feedback. Besteht – wie im *Brücke-Museum* – der Wunsch, dass sich im Wirken nach außen, in der Interaktion mit der Gesellschaft etwas verändert – wie beispielsweise ein diverseres Publikum anzusprechen –, müssen sich auch die Institution, ihre Strukturen und Inhalte verändern.

Für mich waren die ersten Workshops eine wichtige Erinnerung, dass wir uns als Museumsteam kontinuierlich einer Selbstbefragung unterziehen müssen. Hierbei war vor allem hilfreich, Input zu den Diskriminierungsdimensionen (wie etwa Alter, Gender, Herkunft, Religion oder geistige und körperliche Fähigkeiten) und den Ebenen ihres Wirkens wie Personal, Publikum und Programm zu erhalten. Hieraus entwickelten sich für meine Arbeit folgende Fragen: Wen sprechen wir als Museum mit unseren Programmen an?

Und wen nicht? Wen laden wir als Expert:innen und Referent:innen ein? Wer darf partizipieren und in welcher Form? Was ist transparent und verständlich? Welche Themen und Gruppen sind in unseren Programmen repräsentiert? Welche Sprachen nutzen wir?

Es ist wichtig, sich als Museum, als eine *weiße*, tradierte und hierarchische Institution, immer wieder selbst zu befragen – insbesondere auch von Personen, die nicht in den alltäglichen Arbeitsprozessen stecken, damit Leerstellen bewusst und bearbeitet werden können. Museumsarbeit ändert sich. Zunehmend werden neben kunsthistorischen Expertisen Fähigkeiten und Erfahrungen wichtig, die gesellschaftliche Prozesse und aktuelle Diskurse einschließen. Das bedeutet auch, dass das Personal im Museum die Diversität einer Gesellschaft repräsentieren sollte. Damit bleiben nicht nur wissenschaftliche Kompetenzen wichtig, sondern vor allem auch biografische und persönliche Erfahrungen.

Arbeitsbedingungen

Input Pegah Byroum-Wand

An eine externe, freiberufliche Projektleitung, die Workshops für ein seit Jahren bestehendes Team mit eigenen Dynamiken konzipiert, stellen sich verschiedene Herausforderungen: Welche Bedürfnisse gibt es im Team? Welche Machtverhältnisse und Hierarchien werden deutlich? Und was bedeutet dies im Zusammenspiel von Workshop-Inhalten und Bedarfsorientierung, von Barrieren und Zugänglichkeiten, von Partizipationsmöglichkeiten für Personen, die bisher nicht teilgenommen haben oder teilnehmen konnten, und der Erwartungshaltung ihnen gegenüber?

Ich befand mich in einem Zwiespalt: Ich konnte zwar fachliches Wissen für die Workshop-Gestaltung beitragen, aber es hätte viele andere geeignete Personen gegeben, die über ihr Fachwissen hinaus über Perspektiven verfügen, welche für die Auseinandersetzung mit Kolonialismus wichtig sind. Ich entschied mich, diese Expertisen in Form von Workshopleitungen zu ermöglichen. Zugleich habe ich mit dem Einbeziehen externer Expertisen in eine Institution dazu beigetragen, die Logik von projektbasierter Auseinandersetzung anstelle von langfristigen, strukturellen und personellen Veränderungen fortzuschreiben.

Ein zweiter erschwerender Aspekt in der Programmgestaltung war das Kennenlernen aller Mitarbeiter:innen. In Nicht-Corona-Zeiten hätten wir uns

in persönlichen Interviews kennengelernt und zwischenmenschliche Dynamiken besser einbeziehen können. Aufgrund des vorrangig digitalen Austauschs konnten sich die Workshop-Formate nur bedingt an den spezifischen Bedarfen und Arbeitsbereichen orientieren.

Eine dritte, mit dieser Form des Kennenlernens verbundene Problematik war, dass es keine festen Räume für Team-Supervisionen und Beziehungsarbeit gab. Diese wären wichtig gewesen, um Emotionen wie Abwehr, Unsicherheiten, Angst, Wut, Trauer etc. sowie Machtverhältnissen im Team einen entsprechenden Rahmen zu geben und diese aufzuarbeiten.

Reaktion Daniela Bystron

In vielen Arbeitsbereichen, in der freien Wirtschaft, in medizinischen Berufen sind Fortbildungen, Coachings und Supervisionen selbstverständlich. In Museen, vor allem in den inhaltlichen Arbeitsbereichen, sind sie eher selten. Warum ist das so? Schaut man sich hier gegenseitig nicht so gerne auf die Finger? Gibt es keine Zeit, kein Geld, kein Interesse? Vermutlich spielen viele dieser Aspekte eine Rolle. Das *Brücke-Museum* hat sich mit dem Pilotprojekt aber zu einer Reihe an Fortbildungen über knapp zwei Jahren verpflichtet. Davor waren Weiterbildungen für das Team eine Seltenheit. So war es für alle neu, sich regelmäßig auszutauschen, gemeinsam etwas zu lernen, miteinander über die unterschiedlichen Arbeitsbereiche hinaus ins Gespräch zu kommen. Es war schwer, im Arbeitsalltag Termine zu finden und die Aufmerksamkeit auf einen intensiven Austausch zu richten. Museen arbeiten oft auf ein Ergebnis hin: Eine Publikation, eine Ausstellung, ein Programm. Die Workshops waren aber zunächst ergebnisoffen, sie haben kein direktes Endprodukt hervorgebracht. Das auszuhalten ist für ein Team, das in musealen Routinen feststeckt, neu.

Deutlich wurde, dass Routinen fehlen, sich über die Arbeitsbereiche hinweg, über Arbeitsstrukturen und emotionale, schmerzhafte Themen auszutauschen. Die temporäre Begrenzung des Projektes konnte nur einen Anschub für diese Prozesse leisten, ersetzt aber nicht eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit kolonialen Kontexten im *Brücke-Museum*. Auch, dass Expert:innen temporär für Projektleitung oder einzelne Workshops mit ihren Expertisen ins Projekt kamen, ersetzt nicht die mangelnden Expertisen und Perspektiven im Team. Dekolonialisierung und Diversität erfordern viel Zeit, Ressourcen, Geduld, die Fähigkeit kritischer Selbstreflexion und Verzicht auf Privilegien.

Offen für »alle«?

Input Daniela Bystron

Wie lädt das *Brücke-Museum* »alle« ein? Wie können sich »alle« angesprochen und eingeladen fühlen? Bei der Konzeption der Fortbildungsreihe spielte von Anfang an eine freiwillige Teilnahme und damit auch der Wunsch nach Mitsprache und Partizipation eine wichtige Rolle. Das Team befand sich in einem Moment des Neuanfangs, seiner ersten gemeinsamen Auseinandersetzung und internen Diskussion über das Thema Kolonialismus. Ein Thema, dass viele Mitarbeiter:innen verunsicherte, emotional berührte, Fragen aufwarf und Abwehr hervorrief. Genauso verunsichert war es, dass tatsächlich alle Arbeitsbereiche zum gemeinsamen Lernen und Diskutieren eingeladen waren: Von der Aufsicht bis zur Direktion. Die Workshops waren ergebnisoffen, es gab keine konkreten Aufgaben und damit auch keine vorab formulierten Erwartungen oder Ziele.

Im Laufe der Workshops mussten wir wie oben beschrieben feststellen, dass diese Einladung für die Gruppendynamik im Team, die Atmosphäre und Motivation produktiv waren, für konkrete und spezifische Leistungserwartungen jedoch zu unspezifisch. Es entstanden Unsicherheiten, wie viel Mitdiskutieren erwünscht und welche Form der Mitbestimmung damit wirklich verbunden waren. Viele Fragen und Irritationen entstanden erst nach den Workshops und wurden meist informell in Einzelgesprächen besprochen. Nach dem vierten Workshop entstand der Wunsch, konkrete Fragestellungen und Arbeitsbereiche künftig in den Fokus zu nehmen.

Aber was lernen wir nun daraus? Sollten wir als Museumsteam mehr Arbeits- und Hierarchie-Ebenen übergreifende Fortbildungen durchführen? Oder vorhandene Hierarchien und damit auch Unsicherheiten stärker ansprechen, um für Orientierung und auch Vertrauen zu sorgen? Entscheidend ist für mich, dass wir uns als Team kontinuierlich fortbilden und unsere Arbeit reflektieren, gemeinsam und dialogisch.

Reaktion Pegah Byroum Wand

»Für Alle« – das klingt wie ein gutgemeintes Ideal: Alle sind bei uns willkommen. Der Workshop richtet sich an alle. Doch wer entscheidet, was »alle« bedeutet? Und unter welchen Voraussetzungen fühlen sich »alle« angesprochen? Wer hat die Macht zu entscheiden, wann die Einbeziehung von »allen« gelungen ist?

Im Workshop zu *Diskriminierungskritik und Diversität als Querschnittsthema im Museum*, geleitet von Panda Sandra Ortmann und Lena Prabha Nising, wurde anhand einer Übersicht zunächst deutlich, welche Diversitätskategorien und damit einhergehende intersektionale Diskriminierungsformen es gibt. Diese reichen von Menschen mit Behinderungen/Ableismus, über Rassifizierung/Rassismus bis hin zu Genderzugehörigkeiten und darüber hinaus. Es wurde klar, was es bedeutet, wenn wir von »allen« sprechen und mit entsprechenden Antidiskriminierungsmaßnahmen gewährleisten wollen, dass sich diese Personen nicht nur angesprochen fühlen, sondern sich im Museum physisch, strukturell und individuell aufgehoben und im Programm widergespiegelt sehen. In der Fortbildung wurde schnell klar, dass es in unserer gegenwärtigen Gesellschaft verschiedene Positionierungen gibt, die mit mehr oder weniger Ausschlusserfahrungen, mit mehr oder weniger Privilegien oder eigenmächtigem Handeln und Sprechen in der Öffentlichkeit verbunden sind.

Das galt auch in Teilen für das heterogene Museumsteam, an das sich der Workshop richtete. Die Teilnehmer:innen gehörten der Ebene von Direktion, Kuration, Outreach, Verwaltung, Sicherheit und Besucher:innenservice an. Insbesondere der Workshop zu Diskriminierungskritik führte zu einem wichtigen Lernmoment: Da er sich an das gesamte Team richtete, musste stark binnendifferenziert werden, welche Erwartungen und Bedarfe vorhanden waren, um die Inhalte danach auszurichten. Einige Teilnehmer:innen hätten sich mehr Inhalte und ein zügigeres Arbeitstempo gewünscht, während andere von der Informationsfülle überfordert waren, sich ausgeschlossen fühlten und keinen Zusammenhang zwischen dem Thema und ihrer täglichen Arbeit herstellen konnten. Ein Workshop für »alle« im *Brücke-Museum* war daher eine Idealvorstellung, die die unterschiedlichen Positionierungen nicht ausreichend einbezogen hat.

Am Ende: Weiterfragen

Anstelle eines Fazits stellen wir Fragen; es sind Fragen, die offen bleiben und uns hoffentlich zur weiteren Arbeit zum Themenkomplex Kolonialität im *Brücke-Museum*, in Museen insgesamt, antreiben: Was hat sich verändert? Wo hat es weh getan? Wohin mit dem Unbehagen, den Verunsicherungen? Und wie können wir es schaffen Fortbildungen und Supervision weiterhin als Teil der Museumsarbeit stattfinden zu lassen? Welche Themen und Perspektiven ha-

ben gefehlt? Wie können wir das Thema Kolonialismus/Kolonialität weiterhin in unserer Arbeit kontinuierlich reflektieren und thematisieren? Wie können wir unsere Strukturen langfristig verändern, inklusiver und diverser werden?

Ausstellungsansicht »Whose Expression?« im Brücke-Museum, 2021
Foto: Roman März, Brücke-Museum



Übersicht Workshops – Themen und Expert:innen

(1) Kolonialismus im Museum: Eine Einführung (Workshop digital, November 2020)
Referent:innen: Miriam Camara und Nenad Čupić
Inhalte: historische Dimensionen von Kolonialismus und Rassismus, koloniale Kontinuitäten, koloniale Spuren im Museum, Klassismus

(2) Haltung zeigen I: Diskriminierungskritik und Diversität als Querschnittsthema im Museum (Workshop digital, März 2021)
Referent:innen: Panda Sandra Ortmann und Lena Prabha Nising

Inhalte: Dimensionen von Diskriminierung, Exklusionsmechanismen in Museen, Inklusion

(3) Diversitätsorientierte Organisationsentwicklung mit dem Fokus auf diskriminierungskritische Programmentwicklung (Workshop digital, April 2021)
Referent:innen: Miriam Camara und Nenad Čupić
Inhalte: Diversitätsorientierung in der Programmgestaltung im Museum

(4) Haltung zeigen II: Praxisreflexion (Workshop analog, November 2021)
Referent:innen: Panda Sandra Ortmann und Lena Prabha Nising
Inhalte: Austausch über die museumseigenen Projekte, Fokus Haltung des Museums, Kommunikation und weitere Planungen

(5) Kolonialismus und Kunstvermittlung (Workshop hybrid, Dezember 2021)
Referent:innen: Josephine Deutesfeld und Daniela Bystron
Inhalte: Anti-Rassismus in der Kunstvermittlung, Austausch und Reflexion Vermittlungspraxis

(6) Neusichtung: Rassismuskritische Sprache im Museum. Ein lautes Nachdenken über die Umbenennung von Werktiteln (öffentliche Diskussion digital, Februar 2022)
Expert:innen: Lisa Marei Schmidt, Sebastian-Manès Sprute und Aya Soika
Moderatorin: Pegah Byroum-Wand

(7) Besucher:innen-Orientierung im Museum: Fokus Besucher:innen-Service (Workshop analog, März 2022)
Referent:innen: Josephine Deutesfeld und Sandra Ortmann
Inhalt: Kommunikation mit Besucher:innen, Diskriminierungskritik, Besucher:innen-Service

(8) Rassimuskritik im Museum: Fokus Kunstvermittlung (Workshop analog, Juni 2022, ausgefallen)
Referent:innen: Josephine Deutesfeld und Panda Sandra Ortmann
Inhalt: Empowerment, kritische Reflexion, antirassistische Sprache, Leerstellen im Museum

(9) Über das Center of Unfinished Business – Wissen, Kanon und Sprache im Museum
Talk mit Julia Grosse und Yvette Mutumba, Moderation: Daniela Bystron (hybrid und auf Youtube, Februar 2022)

(10) Millis Erwachen. Lecture und Filmscreening mit Natasha A. Kelly (hybrid und auf Youtube, März 2022)

Anmerkungen

1 »Geht es um Zugehörigkeit, Teilhabe und Rassismus, ist immer öfter von *Weiß*en die Rede. Häufig herrscht das Missverständnis, es ginge dabei um eine Hautfarbe. Tatsächlich meint *weiß* eine gesellschaftspolitische Norm und Machtposition und wird deshalb in wissenschaftlichen Text oft klein und kursiv geschrieben. Der Begriff wird als Gegensatz zu Peop leofColor und Schwarzen Menschen verwendet. Dabei müssen sich z.B. *weiße* Deutsche nicht selbst als *weiß* oder privilegiert fühlen.« *Weiß*, In: Glossar, Neue Deutsche Medienmacher, 2022. Online: https://glossar.neuemedienmacher.de/?s=wei%C3%9F&post_type=encyclopedia (Zugriff: 02.06.2022).

2 »Yvette Mutumba on Why Decolonizing Institutions Has to Hurt«, Frieze.com, 6. Juli 2020. Online: https://www.frieze.com/article/yvette-mutumba-why-decolonizing-institutions-has-hurt (Zugriff: 02.06.2022).

3 »Whose Expression? Die Künstler der Brücke im kolonialen Kontext«, Ausstellung im Brücke-Museum, 18.12.2021 bis 20.3.2022. Weitere Infos unter: https://www.bruecke-museum.de/de/programm/ausstellungen/1424/whose-expression-die-knstler-der-brcke-im-kolonialen-kontext (Zugriff: 02.06.2022).

4 Mehr zum Projekt der "Digitalisierung der Ethnografica-Sammlung von Karl Schmidt-Rottluff" auf WikiCommons: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Karl+Schmidt-Rottluff%27s+Collection+of+Objects+from+Colonial+Contexts&title=Special:MediaSearch&type=image (Zugriff: 02.06.2022).

5 Mehr zum digitalen Pilotprojekt "Various Answers: Sprache, Wissen, Narration" unter: https://www.bruecke-museum.de/de/sammlung/various-answers/about (Zugriff: 06.02.2022)

Wie geht es weiter?

Für einen Ausblick wurden die drei Museumsdirektor:innen – Lisa Marei Schmidt am *Brücke-Museum,* Paul Spies am *Stadtmuseum Berlin* und Joachim Breuninger am *Deutschen Technikmuseum,* in einem Interview nach der Zukunft der Dekolonisierung ihrer drei Institutionen befragt. Denn die alles entscheidende Frage dieser drei Museen nach dem vollzogenen Anfang ist: Wie können und werden Dekolonisierungsprozesse weitergeführt und dauerhaft in die eigene Museumspraxis implementiert?

»Wie geht es weiter?«
Museumsdirektor:innen im Gespräch

Joachim Breuninger, Lisa Marei Schmidt, Paul Spies

Am 1. März 2022 trafen sich die Direktor:innen Joachim Breuninger (*Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin*), Lisa Marei Schmidt (*Brücke-Museum*) und Paul Spies (*Stiftung Stadtmuseum Berlin*) mit der Journalistin Gilda Sahebi zu einem Interview. Innerhalb des Gesprächs lag der Schwerpunkt auf Dekolonisierungsprozessen in den drei Museen. Gilda Sahebi befragte die Interviewpartner:innen zu ihrer persönlichen Haltung und Rolle als Direktor:innen, zur Kolonialität, also der Relevanz von Kolonialismus innerhalb der Häuser, und zu den zukünftigen Plänen beziehungsweise Visionen der Direktor:innen. Welche Wirkung sollen Dekolonisierungsprozesse in ein paar Jahren auf die jeweiligen Häuser erzielen?

Gilda Sahebi: Mein Name ist Gilda Sahebi. Ich bin Journalistin und Antirassismus-Trainerin, freiberuflich, habe eine Kolumne in der taz und arbeite für den WDR. Für das Interview habe ich vier große Fragen dabei, die ich Ihnen stellen möchte. Mich würde grundsätzlich interessieren, wie es zu dem Prozess der Dekolonisierung in Ihren Museen kam. Warum ist es wichtig, dass dieser Prozess angestoßen wurde? Oder anders gesagt: Welche Problematik hat in Ihren Augen zu diesem Prozess geführt?

Paul Spies: Vor sechs Jahren bin ich aus Amsterdam nach Berlin gekommen. Die Niederlande haben eine sehr lange Geschichte des Kolonialismus und dadurch auch eine sehr diverse Gesellschaft, die ziemlich geprägt ist von vielen Schwarzen Menschen – mehr als Berlin. Man muss bedenken, dass etwa 50 Prozent der Schüler:innen in Amsterdam, aber ich glaube jetzt auch in Berlin, eine andere Herkunft haben. Daher sollten wir uns bewusst machen, was für eine und wessen Geschichte wir hier eigentlich erzählen sollten? Die-

ses Bewusstsein über die Klientel des Museums ist bereichernd und natürlich toll, weil es eben nicht so eine eindeutige Heimatgeschichte gibt und man viel mehr erzählen kann. Es gibt eben viele Heimaten, die wir einbinden müssen. Vor ein paar Jahren wurde ich von der Stadt Berlin beauftragt eine Ausstellung über die internationale Geschichte von Berlin im *Humboldt Forum* zu machen. Da kommt man automatisch darauf, zu fragen, in welchem Sinne ist die Welt in Berlin anwesend? Und dann kommt man automatisch auf die Diversität der Stadt und auf die vielen Geschichten, die es über die Menschen zu erzählen gibt, die nach Berlin gekommen sind; und andere Leute aus Berlin, die wiederum Einfluss genommen haben auf die Welt. Und dann stellt man fest: Nation, das ist eigentlich gar nicht interessant. Stadt ist gar nicht interessant, es geht eigentlich darum, dass wir eine Weltbürgerschaft sind, dass wir eine Weltgemeinschaft haben. Um dem gerecht zu werden, muss man die Weltgeschichten einsammeln – das haben wir gemacht für die Ausstellung *Berlin Global* – der Titel besagt das auch ganz genau. Mit einer immer weiter wachsenden Gruppe von Mitarbeiter:innen sind wir nun damit beschäftigt, die Mainstream-Geschichte von Berlin zu erweitern auf die vielen unterschiedlichen Sichtweisen, Herkünfte, auf die Diversität und so weiter. Aber es geht auch weiter darüber hinaus, um die Organisation selbst, wenn wir kritisch fragen, mit wem wir uns bisher beschäftigt haben – nämlich vorwiegend mit *weißer* Geschichte. Und man stellt fest, dass die Leute, die die anderen Geschichten erzählen können, nicht bei uns tätig sind oder wenn doch, dann nicht in dem Bereich arbeiten, der für das Storytelling zuständig ist. Das heißt, wir müssen uns Gedanken machen, mit wem wir diese Geschichten moderieren? Welche Menschen sollten bei uns arbeiten, damit wir dem gerecht werden, was wir uns vorgenommen haben? Wenn Produkt oder Programm und Personal betrachtet werden müssen, dann muss man das auch mit dem Publikum und sollte sich nochmal extra orientieren an der Frage: Für wen mache ich das eigentlich alles? Wer ist das? Wo sind die? Aber auch: Wie macht man das für diese Menschen? Das ist bestimmt ein bisschen anders, als man es sonst für den Mainstream-Geschichtsliebhaber gemacht hat. Man muss sich also völlig neu orientieren. Das sind die drei P´s: Produkt/Programm, Personal und das Publikum. Im Stadtmuseum hat eine *360 Grad*-Agentin, teilweise finanziert von der Kulturstiftung des Bundes, gearbeitet und auf einmal ist jemand in der Organisation wach und genau dafür da, um diese Themen durchzusetzen oder zu thematisieren. Dann entsteht etwas. Wichtig dabei ist, auf die großen Themen unserer Zeit zu schauen, die für mich ganz klar auch miteinander verbun-

den sind: die Migrationsgeschichte, die Diversitäts-Entwicklung, aber auch die Dekolonisierung. Wir sollten damit noch weiter gehen und uns fragen: Was haben wir eigentlich für Institutionen geschaffen? Was ist eigentlich ein Museum? Und stimmt diese Vorstellung, die wir davon haben, eigentlich heute noch? Oder müssen wir, was die neue ICOM-Definition auch versucht, ein Museum neu denken? Mit solchen Themen und Fragen beschäftigen wir uns im *Stadtmuseum* und überlegen, wie wir diese Vision, die wir in unsere Museumsstrategie aufgenommen haben, in den nächsten fünf Jahren in die Praxis umsetzen können. Der Anlass ist klar, wir machen uns Gedanken über das Museum der Zukunft.

Gilda Sahebi: Warum haben Sie den Prozess gestartet, Herr Breuninger?

Joachim Breuninger: Ich glaube, der grundsätzliche Unterschied zwischen den Niederlanden und Deutschland ist, dass diese Kolonialgeschichte in den Niederlanden viel präsenter ist oder war als in Deutschland. In Deutschland war bis vor kurzem kein Bewusstsein dafür da, dass wir auch eine koloniale Vergangenheit haben. Das hat sich mittlerweile schon deutlich verändert, und wenn ich jetzt für die technischen Museen sprechen kann, dann haben viele von uns bis vor kurzem noch gedacht, dass dieses Thema für uns nicht relevant sei. Da kommen wir auch auf das Thema Rassismus zu sprechen oder wie wir die Welt betrachten. Konkret fürs *Deutsche Technikmuseum* hieß das: Wir waren sehr stolz darauf, dass wir uns schon sehr früh mit dem brandenburgisch-preußischen Versklavungshandel auseinandergesetzt hatten, zu einem Zeitpunkt, zu dem dieses Thema in Deutschland sonst praktisch nirgendwo behandelt wurde. Wir hatten dabei aber überhaupt nicht wahrgenommen, dass es rassistisch war, wie wir das Thema behandelten und Menschen in unserer Ausstellung darstellten. Figuren, die Teil der Inszenierung waren, waren in stereotyper Weise als versklavte Menschen aus Afrika gestaltet und in einer Opferrolle inszeniert, ohne individuelle und eigene widerständige Geschichte. Das war ein entscheidender Schritt für uns, dass wir überhaupt diesen Blick dafür bekommen haben, was wir hier eigentlich ausgestellt hatten. Und wenn man diesen Blick erst einmal hat und mit einer anderen Brille darauf schaut, dann stellt man fest, dass es noch andere Themen in unseren Sammlungen und Ausstellungen gibt, die wir jetzt ebenfalls nach und nach ändern werden.

Gilda Sahebi: Das finde ich tatsächlich wichtig, denn letztendlich geht es ja in diesen ganzen Prozessen und Bereichen, in denen wir über Rassismus,

Antisemitismus und über Dekolonisierung sprechen, darum, den Blick zu ändern, um zu merken, was noch alles dahintersteckt.

Joachim Breuninger: Ich möchte noch ein Beispiel nennen: Wir haben einen sehr alten, vermutlich einen der ältesten Geldscheine aus China in der Sammlung. Als Objekttext ist vermerkt, dass dieser Geldschein aus einer Buddha-Statue stammte, die aus Plünderungen im Zusammenhang mit dem Boxer-Aufstand stammt. Bei diesem Text gibt es aber keine Informationen über die näheren Hintergründe, sei es darüber, was der Boxer-Aufstand war, oder welche Rolle Deutschland dabei spielte, und wie dieser Geldschein nach Deutschland gelangte. Das ist mal nur so ein kleines Schlaglicht, an dem man merkt, dass wir nochmal anders draufgucken und nochmal anders unsere Besucher abholen müssen.

Gilda Sahebi: Es ist ja nicht nur eine unvollständige Geschichte, die immer noch erzählt wird, sondern es ist auch eine Geschichte der Unterdrückung, die auch heute nicht ausreichend thematisiert wird. Frau Schmidt, wie ist es im *Brücke-Museum* gelaufen?

Lisa Marei Schmidt: Wir sind ja alle aus sehr unterschiedlichen Museen und ich glaube, genau das ist auch ganz interessant in der Betrachtung. Das *Brücke-Museum*, dass ich seit 2017 leite, ist ein Kunstmuseum und ich kann nur spezifisch über dieses Haus reden. Als ich meine Stelle antrat, wusste ich gar nicht, dass wir hier im Nachlass von Karl Schmidt-Rottluff eine Sammlung von 100 Werken aus 20 Regionen der Welt beherbergen, also dass es in unserem Bestand Werke aus kolonialen Kontexten gibt. Nachdem ich dies erfahren habe, empfand ich sofort die Verpflichtung, dass wir uns mit diesem kolonialen Erbe auseinandersetzen müssen, denn – das wissen wir alle – die Sammlung ist das Herz der Institution Museum. Jedoch war mir bewusst, dass wir keinerlei Expertise in diesem Bereich haben und so haben wir das Fragenstellen öffentlich gemacht. Und das war für uns sehr interessant und ein großer Lernprozess. Wir haben viele Expert:innen eingeladen, mit uns zusammen zu reflektieren und zu diskutieren, und diesen Prozess auch teilweise öffentlich zu machen. Seit einem Jahr arbeiten wir intensiv daran.
Es ist bei den anderen schon angeklungen, dass das Einladen von im Museum nicht vorhandenen Perspektiven sehr wichtig ist. Wir haben im Haus natürlich eine Expertise, aber wir haben ganz viele weitere Perspektiven und Erfahrungen eben nicht und es geht uns nun genau darum, gerade diese feh-

lenden Expertisen einzubeziehen. Wir haben in diesem Jahr mit sehr unterschiedlichen Projekten in diese Richtung begonnen. Bei einem Projekt, das vom *Projektfonds Zeitgeschichte und Erinnerungskultur* gefördert wurde, reflektieren wir unsere Arbeit nach Diversitätsaspekten, bilden uns dafür fort und lernen dazu. Daneben haben wir in einem Pilotprojekt diesen besonderen Sammlungsbestand digitalisiert und ihn nicht in unsere bisherige Museums-Datenbank gestellt, sondern bei Wikimedia Commons veröffentlicht, sodass Wissen de-zentralisiert wird. Dafür haben wir Expert*innen der Herkunftsregionen weltweit eingeladen, zu den Objekten mit uns zusammen zu arbeiten. Ich glaube nur so geht es: Aus vielen unterschiedlichen Ebenen die Institutionen zu durchdringen und natürlich, was auch Paul Spies gerade gesagt hat, das Thema Mitarbeiter:innen zu betrachten. Entsprechend müssen wir reflektieren: Wer spricht eigentlich über was in Institutionen und bilden wir damit eigentlich noch die Gesellschaft ab?

Gilda Sahebi: Sie haben es alle schon angesprochen, aber ich würde gerne nochmal tiefer darauf eingehen und das Thema konkretisieren. In den Projekten, über die es in dieser Publikation geht, beschäftigen sich die Museen mit Kolonialgeschichte in Bezug auf Institutions-, Ausstellungs- und Sammlungsgeschichte. Es geht aber nicht nur um die Sammlungen, sondern um die Gesamtstruktur der Organisation, Sie haben zum Beispiel das Personal angesprochen.
Ich würde gern noch einmal nachfragen: Wie erzählen Sie die eigene koloniale Geschichte? Wo spielt das Thema Kolonialismus konkret in ihrem Haus eine Rolle? Sowohl in der Sammlung als auch als institutioneller Faktor oder in der Geschichte des Hauses?

Joachim Breuninger: Das *Deutsche Technikmuseum* ist ein Museum, das sich mit der Technikgeschichte Deutschlands, speziell Berlins vom 19. bis zum 21. Jahrhundert beschäftigt. Wir haben bisher nie so richtig darauf geschaut, woher unsere Objekte eigentlich genau kommen. Wer hat die wo aufgesammelt? Und in welchem Zusammenhang stehen die eigentlich? Dass bestimmte Dinge eingesetzt wurden, um beispielsweise Kolonien zu erobern, oder bestimmte Gegenstände in unserer Sammlung eben auch bei Raubzügen mitgenommen wurden, das hatten wir bisher viel zu wenig auf dem Schirm. Das ist ein Punkt, an dem wir jetzt weiterarbeiten wollen, und dazu brauchen wir Ressourcen. Wir haben einen Antrag für eine neue Stelle gestellt, die sich speziell mit diesem Thema in der Provenienzforschung be-

schäftigt, die wir hoffentlich genehmigt bekommen. Und zum anderen geht es uns auch darum: Wer erzählt hier eigentlich was? Den konkreten Punkt brandenburgisch-preußischen Versklavungshandel wollen wir jetzt aufarbeiten, aber eben ganz anders, indem wir partizipativ vorgehen und von Rassismus betroffene Menschen mit einbeziehen. Dafür arbeiten wir mit dem Projektverbund *Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt* zusammen. Das ist für uns ein Experiment, eine ganz grundlegende partizipative Ausstellungseinheit zu erarbeiten. Und da ist vor allem auch der Prozess spannend, den wir mitten in der Dauerausstellung öffentlich machen. Dafür haben wir in der Schifffahrt-Ausstellung bereits einen Debatten-Ort eingerichtet, in dem auch die Projekt-Sitzungen ganz öffentlich ablaufen und sich dann letztendlich jede:r Besucher:in einklinken könnte.

Gilda Sahebi: Frau Schmidt, wo sehen Sie die koloniale Geschichte in ihrem Haus?

Lisa Marei Schmidt: Das *Brücke-Museum* verwaltet unter anderem auch den Nachlass Karl Schmidt-Rotluffs, in dem sich neben Gemälden auch 100 Werke aus kolonialen Kontexten befinden. Der Künstler Karl Schmidt-Rotluff hat dieses Museum initiiert und so stehen wir auch in der Verantwortung für seinen Nachlass. Uns war wichtig, diese Werke aus kolonialen Kontexten für die Öffentlichkeit transparent zu machen. Als ich hier begann, waren diese Objekte nicht einmal inventarisiert. Wir haben sie wie Sammlungsobjekte behandelt und in ersten Schritten die Provenienzforschung begonnen. Zum anderen haben wir aktuell zwei Ausstellungen bei uns im Haus und im benachbarten Kunsthaus Dahlem, in denen wir die Verwobenheit der *Brücke*-Künstler mit der kolonialen Geschichte Deutschlands aufarbeiten. Im *Kunsthaus Dahlem* stellt die Ausstellung *Transition Exhibition* erstmalig die Sammlung Karl Schmidt-Rottluffs aus kolonialen Kontext komplett aus. Zudem reflektieren 14 zeitgenössische Künstler:innen diese sowie das Ausstellen von solchen Sammlungen kritisch. Bei der Ausstellung *Whose Expression?* betrachten wir die Künstler der *Brücke* in ihrer Zeit, denn sie lebten und arbeiteten im kolonialen Deutschland und waren zugleich zutiefst inspiriert von Werken und Menschen aus anderen Teilen der Welt. So war beispielsweise die künstlerische Initialzündung für die *Brücke*-Künstler ihre Besuche in den Ethnologischen Museen in Dresden oder Berlin, in denen sie Werken aus Afrika oder Ozeanien begegneten. Aber natürlich waren diese Museen die Orte schlechthin, die koloniale Bestrebungen abbildeten. Und

das andere, womit wir uns in dieser Ausstellung beschäftigen, ist die Auseinandersetzung mit Sprache, denn wir haben viele Werktitel, die rassistische Begriffe beinhalten. Und die Frage war für uns, wie wir damit umgehen sollen? Uns geht es nicht darum, den Künstlern moralisch Schuld zuzuweisen. Aber mir ist es wichtig, dass wir als Institution heute eine Verantwortung haben und daher zum Beispiel rassistische, diskriminierende Titel ändern müssen. Und da haben wir uns jetzt auf den Weg gemacht.

Gilda Sahebi: Verantwortung für das Erbe, das man trägt. Danke.
Herr Spies, wie ist es in Ihrem Haus? Wie erzählt das *Stadtmuseum* die eigene koloniale Geschichte, im Großen, also nicht nur in der Sammlung, sondern auch strukturell gesehen?

Paul Spies: Sie meinen die Institutionsgeschichte? Das *Märkische Museum*, ehemals Heimat-Museum und der Ursprung von allem, was jetzt *Stadtmuseum* ist, wurde im Jahr 1875 oder 1874 gestiftet, eigentlich aus Angst vor der Industrie, dass alles verloren gehen würde, was an deutscher Handarbeit und so weiter in Brandenburg beziehungsweise in Preußen existierte. Mit der Sammlung, die zusammengetragen wurde, könnten wir, wenn wir wollten, ein deutsches Interieur mit deutscher Gestaltung zusammenbringen, das aber gleichzeitig aus Materialien von weit weg besteht, also aus geraubten Grundstoffen. Diese tieferen, unerwarteten Schichten und Geschichten von Raub wollen wir in der Sammlungsgeschichte auch aufarbeiten. Abgesehen von Grundstoffen und Materialien taucht bei uns das Thema Rassismus auf, wenn man zum Beispiel Reklameschilder oder Plakate aus der Grafischen Sammlung betrachtet. Bei kolonialer Reklame in der Stadt oder auch in ganz Deutschland waren rassistische Äußerungen ganz normal oder komisch gemeint, meistens sogar etwas, das die Leute bewegt hat, etwas einzukaufen. Das mal zur Sammlungsgeschichte. Wenn wir die gesamte Institution betrachten, haben wir etwas ganz Besonderes zu tun. Wir haben eine Zusammenarbeit mit drei zivilgesellschaftlichen Organisationen, die im Verbundprojekt *Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt* mit uns zusammenarbeiten. Das *Stadtmuseum* stellt sich als Möglichmacher auf – ohne eine dominante Position einzunehmen. Wir sorgen dafür, dass die Sache kaufmännisch gesehen gut läuft und sich die drei beteiligten Organisationen, das ist *Berlin Postkolonial e.V.*, *Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD-Bund e.V.)* und *Each One Teach One (EOTO) e.V.*, gut entwickeln können und gut unterstützt werden in ihren Projekten, die dezentral viel bringen können.

Und dabei lernen wir als Organisation, indem wir den anderen Expertisen und Perspektiven zuhören und sie unterstützen, aber nicht indem wir dominieren. Dieser Prozess ist ein Dekolonisieren unserer Dominanz und ist für mich zentral. Neu daran ist, dass wir sagen, das *Stadtmuseum* hat zwar viele Akademiker:innen, viele Kenntnisse, aber wird sich jetzt mal nicht dominant aufstellen als Kenner:in, Könner:in, Expert:in, Sprecher:in, sondern vor allem als Möglichmacher:in und vielleicht auch als Moderator:in. Diesen neuen Umgang müssen wir auch lernen, man muss das annehmen und sagen: Nein, keine Initiative nehmen, keine Dominanz, nicht versuchen, immer wieder die eigenen Gedanken weiterzuführen, die Objekte aus der eigenen Sammlung anzubieten, sondern schweigen und unterstützen. Und nur dann werden wir auch verstehen, was es heißt, dekolonisiert zu arbeiten.

Gilda Sahebi: Schweigen und Unterstützen, das finde ich ein ganz passendes Bild.

Lisa Marei Schmidt: Wir hatten in diesem Jahr auch ein Projekt zur digitalen Vermittlung mit dem Titel *Various Answers*, das von der *Kulturstiftung des Bundes* finanziert wurde. In dem Projekt haben wir unsere Sammlung von Fokus-Gruppen aus sogenannten Nicht-Besucher:innen betrachten lassen. Bei den Gesprächen haben wir Museumsmitarbeiter:innen nur als aktive Zuhörer:innen teilgenommen. Ich war bei einem total bewegenden Termin mit einer tollen Gruppe Schwarzer Akademiker:innen dabei, die über Rassismus in einem Werk von Ernst Ludwig Kirchner sehr kritisch gesprochen haben. Ausschnitte oder auch Kommentare aus dem Gespräch befinden sich nun in unserer Sammlung online. Und das ist, glaube ich, auch das Wichtige, dass wir unsere Wissensherrschaft öffnen, um weitere, kritische Perspektiven in unseren Institutionen zuzulassen.

Gilda Sahebi: Das ist dieser Perspektivwechsel, den gerade Herr Breuninger angesprochen hat. Frau Schmidt, Sie haben die rassistische Sprache angesprochen: Wie planen Sie in Zukunft damit umzugehen? Das ist ja gar nicht so einfach. Ich nehme an, Sie haben sich wahrscheinlich auch Expert:innen geholt?

Lisa Marei Schmidt: Ja. Letzte Woche hatten wir erst eine Veranstaltung mit dem Titel »Ein lautes Nachdenken«, in der wir über den Umgang mit Titeln diskutierten. Und in der aktuellen Ausstellung *Whose Expression? Die Künstler der Brücke im kolonialen Kontext* haben wir viele Wörter, die wir diskriminie-

rend und problematisch finden, wie zum Beispiel »Hochkultur« oder »Primitivismus« auf den Kopf gestellt, also umgedreht, sodass sie irritieren und nicht direkt lesbar sind. Wir haben zudem sehr bewusst die Entscheidung getroffen, das N-Wort nicht mehr auszuschreiben, sondern mit Asterisken zu versehen. Und wir diskutieren gerade, wie wir das in Zukunft machen. Ein gutes Vorbild finde ich in dem Zusammenhang die *Dresdener Kunstsammlungen*. Wie die werden wir jetzt so vorgehen, dass wir erstmal herausfinden müssen, ob es sich um einen Originaltitel handelt, der von den Künstlern vergeben wurde, oder um einen nachträglich vergebenen Titel. Sollte es der Originaltitel sein, könnten wir uns derzeit vorstellen, diesen nicht mehr offen zu nennen, ihn wie in Dresden zu verstecken und den Zugang dazu zu erschweren, ihn aber nicht komplett aus dem Werkzusammenhang zu löschen. Die Kontextualisierung seiner Geschichte ist hier entscheidend.

Gilda Sahebi: Danke. Gerne möchte ich zwei weitere Fragenkomplexe in unser Gespräch einbeziehen. Einmal interessiert mich Ihre Rolle, Ihr »Involvement« im Thema und wie Sie sich zukünftig dafür einsetzen wollen? Und dann möchte ich gerne erfahren, wie es in den nächsten Jahren weitergeht. Aber auch, was Sie persönlich dafür tun, dass das Thema auf der Agenda bleibt und nicht mit den einzelnen Projekten endet. Herr Breuninger, Sie hatten angesprochen, dass Sie eine Förderung beantragt haben, damit es weitergeht. Wie wollen Sie sich ganz persönlich einbringen und den Prozess voranbringen?

Joachim Breuninger: Wir Museumsdirektor:innen sollten ermöglichen, dass der Prozess weitergehen kann. Meine Rolle sehe ich also weniger operativ, sondern vor allem darin, Ressourcen und Freiräume zur Verfügung zu stellen oder diese zu besorgen, wenn es sie noch nicht gibt. Also Platz, Mitarbeiter:innen und Finanzierung dafür zur Verfügung zu stellen.

Lisa Marei Schmidt: Ja, als Leitung hat man natürlich immer die Aufgabe, für die entsprechenden Ressourcen zu sorgen. Aber ich finde es auch sehr wichtig, als Museumsdirektorin inhaltlich involviert zu sein. Ich freue mich, dass wir durch den Prozess, den wir im letzten Jahr angestoßen haben, schon jetzt eine Veränderung zum Beispiel bei der Bewerber:innen-Situationen sehen. Wir sprechen mittlerweile einen diverseren Personenkreis an. Das ist großartig, weil ich finde, es können nicht immer nur externe oder befristete Stellen herangeholt werden, sondern es muss sozusagen von der Institution selbst gelebt und gedacht werden. Darum haben wir anlässlich unseres

Pilotprojekts *Reflexionen* auch viele Workshops mit unseren Mitarbeiter:innen umgesetzt, um das gesamte Team, dass eine solche Veränderung von der gesamten Institution getragen wird, alle an einem Strang ziehen und in die gleiche Richtung gehen. Es ist mir als Leitung wichtig, dies nicht aus den Augen zu verlieren, mitzudenken und natürlich es vorzuleben.

Gilda Sahebi: Die aktive Umgestaltung, also. Dazu komme ich gleich noch einmal.

Joachim Breuninger: Dazu möchte ich aus dem *Deutschen Technikmuseum* ergänzen. Wir haben letzten Sommer einen größeren Strategieprozess im Haus durchgeführt und dabei auch diskutiert, für welche Werte wir eigentlich stehen wollen, was unsere Haltung ist. Einer der Sätze, die wir dabei festgehalten haben und uns zukünftig vornehmen werden, lautet: Wir wertschätzen Unterschiede und arbeiten aktiv an der Beseitigung von Ausschlüssen. Und das ist ja genau das. Beispielsweise arbeitet unsere Outreach-Kuratorin derzeit mit der Personalstelle an einer diversitätssensiblen Ausschreibungsgestaltung, in der die oft ungewollt produzierten und bisher übersehenen Ausschlüsse zukünftig vermieden werden.

Paul Spies: Für mich persönlich ist das ganze Dekolonisieren das sogenannte Filetstück meiner Arbeit. Ich bin extrem ambitioniert, und ich finde Innovation die größte Ambition. Und hierin liegt in meinen Augen die größte Möglichkeit, das Museum zu erneuern. Der Rest ist Ausarbeitung von dem, was wir schon können. Aber Vielstimmigkeit schaffen und kritische Betrachtung unserer akademischen Kenntnisse, das ist extrem wichtig, eben auch dieses Loswerden der Mainstream-Klischees und der überragenden Dominanz von den immer gleichen Leuten. Wenn ich dabei eine Rolle spielen darf, dann wird es auf einmal spannend. Ich habe keine Lust, etwas anderes als solche Sachen anzugehen. Intern gibt es viel Engagement und Interesse am Thema DeKolonisierung, es gibt viele Fragen und auch Widerstände. Ich bin nicht derjenige, der versucht, die Widerstände zu brechen. Ich sehe meine Rolle eher darin, alle Leute davon zu überzeugen, dass es Sinn macht, dass es wichtig ist, dass es Lust macht, dass es neue Möglichkeiten öffnet. Ich mache darauf aufmerksam, dass es heute neue Wissenschaften und Kenntnisse gibt, nach denen wir anders handeln sollten und auch gar nicht mehr anders handeln können. Die Rolle der Direktion liegt darin, klug mit Widerständen umzugehen und Impulse für neue Entwicklungen zu geben. Dabei ist für mich auch entscheidend, den Mitarbeiter:innen keine Vorwürfe zu machen

und sie auch davor zu schützen. Manche haben Sorge, dass sie in der Vergangenheit etwas falsch gemacht haben. Ich als Direktor muss ihnen diese Sorge nehmen, und ihnen klar machen, dass es nicht darum geht, ob sie etwas falsch gemacht haben, sondern, dass wir es heute und in Zukunft eben gemeinsam anders machen. Die Aufgabe der Direktion ist es, die Rolle eines Botschafters oder Visionärs einzunehmen, und ich glaube, das muss mit Herzblut passieren, sonst glauben es einem die Leute nicht.

Gilda Sahebi: Frau Schmidt, wie ist es bei Ihnen im *Brücke-Museum*? Ohne jetzt auf einzelne Personen zu zeigen, aber gibt es Widerstände und worin bestehen diese?

Lisa Marei Schmidt: Wir haben hier als Team gemeinsam mit diesem Prozess begonnen. In unserem Inreach-Programm finden museumsinterne Workshops, Fortbildungen und öffentliche Debatten statt, in denen es um diskriminierungskritische Sensibilisierung, Selbstreflexion und Weiterbildung innerhalb der Institution sowie um den Austausch mit dekolonial arbeitenden Akteur:innen geht. Uns, und hier muss ich unbedingt auch Daniela Bystron, unsere großartige Kuratorin für Outreach nennen, war klar, wenn wir ein neues Leitbild und ein neues Selbstverständnis für die Institution schaffen wollen. Es ist wichtig in solchen internen Transformationsprozessen, dass sich alle Mitarbeiter:innen einbezogen und mitgenommen fühlen. Ich habe ein sehr viel kleineres Team als Herr Spies und Herr Breuninger. Aber ich denke unabhängig von der Teamgröße ist es ein wirklich schmerzhafter Prozess, wenn man merkt und sich eingestehen muss, dass es problematisch ist, wie man bisher mit Themen umgegangen ist. Und im Prozess, den wir gehen, kommt Schritt für Schritt die Erkenntnis. Gerade als Leitung sollte ich zeigen und auch formulieren, welche Schwierigkeit es auch mir selbst bereitet und wie ich mich dem annähere.

Joachim Breuninger: Also ich erlebe das anders. Das liegt vielleicht daran, dass wir gerade sowieso einen großen Generationenwechsel im *Deutschen Technikmuseum* durchgemacht haben. Wir haben sehr viele junge Mitarbeitende und ich erlebe eine sehr große Offenheit dem Thema gegenüber. Ich nehme eigentlich keine Widerstände wahr, sondern viel mehr eine große Lust, zu überlegen, was man anders machen kann. Deswegen kann ich nur fürs *Deutsche Technikmuseum* sagen: Da gibt es keine Widerstände. Wir sind sogar eher unzufrieden damit, dass wir Stellen gerne viel diverser besetzen möchten, aber noch nicht an entsprechende Bewerber:innen herankommen

und diese diverse Welt, die uns umgibt, in der Belegschaft noch nicht abgebildet kriegen.

Paul Spies: Ich denke es liegt daran, dass wir für viele mit einem diversen Hintergrund nicht (oder noch nicht) attraktiv sind. Man braucht gleichzeitig – in so einer großen Organisation, wie unserer – 20 Leute, und die bekommt man nicht so schnell. Wir stecken noch in einem Dilemma fest und müssen einen Weg finden, attraktiver zu werden. Natürlich gibt es Ausnahmen, ich habe wieder jemanden gefunden, der bereit ist, für uns zu arbeiten. Aber es ist noch nicht die Normalität. Solange es nicht im Gleichgewicht ist, werde ich immer wieder durchgreifen und darauf hinweisen: Es ist noch längst nicht so weit und es muss noch daran gearbeitet werden. Wenn wir weiter machen wollen mit einem breit gefächerten Museumsbetrieb, dann müssen wir auch andere Kompetenzen ansprechen. Wir brauchen andere Herkunftskenntnisse. Da ist auch Outreach gefragt. Wir haben das jetzt konkret aufgenommen in unsere Bewerbungsgespräche und fragen Diversitätskompetenz, Rassismus- und Dekolonisierungs-Kompetenz ab.

Gilda Sahebi: Das führt mich zum nächsten Punkt und zu der Frage: Wie möchten Sie diese ganzen Dinge, die Sie beschrieben haben und die Ihnen wichtig sind, in den nächsten fünf Jahren strukturell und auch nachhaltig verankern. Wie soll es in fünf Jahren in Ihren Häusern aussehen?

Joachim Breuninger: Wir müssen unbedingt eine museumsinterne Haltung entwickeln, so dass es selbstverständlich wird. Und das geht eben nur, wenn wir uns immer wieder erinnern, nicht mit der alten Brille, sondern ein bisschen offener auf die Themen zu schauen? Und selbstverständlich immer wieder kritisch zu reflektieren: Haben wir versucht, andere Perspektiven reinzubekommen, oder nicht? Haben wir versucht, andere auf etwas aufmerksam zu machen? Diese Facette muss eine selbstverständliche Haltung werden, so wie bisher auch immer die Haltung des *Deutschen Technikmuseums* war, danach zu fragen: Was macht Technik mit den Menschen? Was macht Technik mit der Gesellschaft? Das wird, glaube ich, noch ein langer Weg sein, und nur darüber erreicht werden, wenn wir in unserer Belegschaft wesentlich diverser werden.

Gilda Sahebi: Werden Sie in diesem Prozess auch weiter externe Expertise in ihr Haus holen?

Paul Spies: Ja, wir machen das schon. Wir müssen die Expertise derzeit auch extern abholen, das ist völlig klar, denn »in-house« wissen wir es ja nicht ganz genau. Daher arbeiten wir auch parallel an verschiedenen Themen, an der Personalentwicklung, an attraktiveren Angeboten und Arbeitsbedingungen, an einem diskriminierungssensiblen Arbeitsklima. Aber das geht gar nicht alles gleichzeitig. Als Direktor muss ich versuchen, eine Balance zu finden. Wir haben also noch einen riesigen Berg zu bewältigen – trotzdem sind wir fröhlich hinaufgeklettert und machen weiter.

Lisa Marei Schmidt: Ich glaube, wir wollen alle eine attraktive Arbeitsatmosphäre für eine diverse Mitarbeiter:innenschaft schaffen. Dies beginnt natürlich bei jeder Stellenausschreibung, aber ist auch programmatisch, finde ich. Wir merken, dass wir bei unserer jetzigen Ausstellung mit dem Fokus auf koloniale Kontexte ein sehr viel diverseres Publikum haben, als wir es jemals zuvor im *Brücke-Museum* hatten. Und ich glaube die inhaltliche Programmatik, für die unsere Institution steht, ist in diesem Bereich ganz wichtig.

Joachim Breuninger: Ja absolut, ich glaube das ist der Hebel überhaupt. Ich sitze gerade vor dem Screen-Hintergrund unserer neuen Sonderausstellung, die das Thema der illegalen Straßenrennen thematisiert. Ein ungewöhnliches Thema und das ist Teil einer längerfristigen Strategie, die wir jetzt angehen. Wir wollen viel weniger in den Rückspiegel schauen, sondern mehr Themen aufgreifen, die die Leute da draußen alle bewegen, sei es das Thema Nachhaltigkeit, Klimawandel oder Mobilitätswende. Wir wollen mehr in die Gegenwart und in die Zukunft schauen und viel stärker eine Plattform für gesellschaftliche Diskussionen werden. Und das bringt diese Ausstellung jetzt schon mit. Wir haben parallel auch ein interessantes Begleitprogramm zum Beispiel mit Schulklassen. Das wollen wir in den nächsten Ausstellungen noch viel stärker machen und auch mit Initiativen aus der Stadt-Gesellschaft zusammenarbeiten. Wir arbeiten außerdem an einer diversitätssensiblen Öffentlichkeitsarbeit. Und wir werden im Oktober eine große Ausstellung zum Thema Reparieren eröffnen und mit Reparier-Initiativen aus Berlin eine Reparier-Werkstatt betreiben. Wir wollen Forum werden für gesellschaftliche Diskussionen, für gesellschaftliche Betätigungen. Das ist, glaube ich, das, was uns am Ende auch für eine diverse Mitarbeiter:innenschaft interessant macht.

Gilda Sahebi: Sie wollen die Haltung verändern, das habe ich bei Ihnen allen herausgehört. Aber ich würde gerne nochmal konkret das Stichwort Dekolo-

nisierung reinwerfen und fragen: Können Sie zwei Punkte nennen, die sie in den nächsten Jahren zu diesem Thema weiterverfolgen möchten, und zwar über die verschiedenen Projekte hinaus?

Joachim Breuninger: Kurz von unserer Seite: Dekolonisierung ist im *Deutschen Technikmuseum* nicht das zentrale Thema. Wir haben uns einen ersten Überblick über unsere Sammlung verschafft und haben immerhin 900 Objekte identifiziert, die kolonial verdächtig erscheinen. Und unser erster Schritt ist es, sich zunächst einmal darüber klar zu werden, was wir da eigentlich genau haben und ob es Handlungsbedarf gibt? Muss man vielleicht das eine oder andere zurückgeben, kann man das überhaupt zurückgeben? Das andere große Thema ist diese Leerstelle und der Umgang mit dem brandenburgisch-preußischen Versklavungshandel. Das werden wir partizipativ weiterentwickeln und konkret Veranstaltungen planen, die sich speziell mit dem Thema Kolonialismus beschäftigen. Da werden wir viel externe Expertise reinholen, ganz klar. Bei unseren kommenden großen Sonderausstellungen aber haben wir das Thema nicht auf der Agenda.

Lisa Marei Schmidt: Beim *Brücke-Museum* ist das Interessante, dass wir gerade zwei Ausstellungen zeigen, die genau dieses Thema behandeln. Mir ist sehr klar, dass diese Ausstellung am 20. März 2022 endet, uns diese Beschäftigung mit Dekolonisierung jedoch die nächsten Jahre begleiten wird. Nicht nur, dass die Provenienzforschung zu den Objekten aussteht und wir auch Anträge gestellt haben, um daran weiterarbeiten zu können. Es betrifft auch die Zusammenarbeit mit freiberuflichen Mitarbeiter:innen, bei denen wir einen Fokus auf Diversität und Inklusion legen. Ich glaube, dass die zentralen Entscheidungen in den Museen mit einer anderen Haltung getroffen werden müssen. Und uns ist total wichtig, dass wir die guten Kooperationen, die wir mit so vielen Partner:innen, Expert:innen und Aktivist:innen mit Schwerpunkt auf Diversität und Dekolonisierung eingegangen sind, auch wirklich weiterführen und institutionell längerfristig verankern.

Gilda Sahebi: Sie wollen die strukturellen Veränderungen also mitnehmen und ausweiten.
Herr Spies, wie ist es bei Ihnen im Stadtmuseum? Ein, zwei Punkte wie es weiter geht?

Paul Spies: Derzeit ist am *Stadtmuseum* eine *Kompetenzstelle DeKolonisierung* mit zwei Mitarbeiter:innen im Aufbau begriffen. Dies stellt in meinen Au-

gen eine große Chance dar, auf verschiedenen Ebenen langfristig und nachhaltig Strukturen im Museum zu verändern wie auch die Vernetzung des *Stadtmuseums* mit postkolonialen Akteur:innen, die mit dem Dekoloniale-Projekt schon gestartet ist, auszuweiten – auch transnational. Was einzelne Bereiche betrifft, habe ich ja schon ein paar Punkte erwähnt, wie die Personalentwicklung oder auch die Aufarbeitung der Sammlungsgeschichte mit der Perspektive auf den Zusammenhang zu Kolonialismus und Rassismus. Aber zusätzlich würde ich sagen, gibt es zwei große Themen, um die wir uns kümmern werden. Das *Märkische Museum* wird für eine Renovierung schließen und das *Marine-Haus* gegenüber wird dazu kommen und damit auch eine neue Ausstellung, die neu konzipiert wird. Vieles von dem, was wir heute besprochen haben, ist dabei wichtig. Wir haben das auch in der *Berlin Global*-Ausstellung im *Humboldt Forum* berücksichtigt, aber hier war die Lage sehr viel komplizierter. Denn wir haben als *Stadtmuseum* eine Kooperation mit den zivilgesellschaftlichen Organisationen, die aber nicht mit uns im *Humboldt Forum* zusammenarbeiten möchten. Denn das *Humboldt Forum* ist eine No-Go Area für diese Aktivist:innen, was ich ganz verständlich finde. Gleichzeitig haben wir gemeinsam schon unwahrscheinlich viel entwickelt, was für das *Stadtmuseum* und wahrscheinlich auch für das *Humboldt Forum* von großer Bedeutung ist. Ich glaube, wir müssen weiter daran arbeiten, auch das *Humboldt Forum* zu dekolonisieren und zwar dermaßen, dass es als Ort, als Symbol der Dekolonisierung gesehen wird, anders als es bislang gewirkt hat. Und da könnte das *Stadtmuseum* eine Rolle spielen, auch wenn immer nur als zweite Geige. Ich kann nur so viel wie möglich tun, um diesen Prozess zu unterstützen, dass das *Humboldt Forum* dekolonisiert wird. Und wir haben, glaube ich, dafür eine gute neue Ministerin dazu bekommen und eine, sag ich mal, recht stabile Regierung in Berlin, die das schon immer großgeschrieben hat. Die politische Lage ist besser.

Gilda Sahebi: Das war ein weiter Blick und ein schönes letztes Wort. Ganz herzlichen Dank Ihnen allen für Ihre Zeit und die Einblicke und leidenschaftlichen Plädoyers. Für die zukünftigen Prozesse wünsche ich alles Gute.

Transkription: Isabel Schröer

Redaktionelle Überarbeitung: Anne Fäser, Jörg Rüsewald

Kurzbiografien

Dr. Lorraine Bluche ist Historikerin und seit 2022 am Stadtmuseum Berlin als Sammlungskuratorin DeKolonisierung tätig. Gemeinsam mit Ibou Diop baut sie dort die Kompetenzstelle DeKolonisierung auf. Zuvor hat sie gemeinsam mit Dr. Frauke Miera das Büro Miera I Bluche geleitet und vielfältige Ausstellungs- und Sammlungsprojekte im Hinblick auf ein inklusives, partizipatives und diversitätssensibles Museum konzipiert und realisiert.

Joachim Breuninger, geboren 1968 in Ilshofen, schloss im Jahr 1997 sein Studium der Geschichte, Deutsch und Politikwissenschaften an der Universität Konstanz ab. Von 1999 bis 2010 war er im DB Museum Nürnberg tätig und zuvor Mitarbeiter im Deutschen Historischen Museum Berlin. Ab 2010 leitete er als Direktor und Geschäftsführer die Verkehrsmuseum Dresden gGmbH. Seit 2020 ist er Direktor des Deutschen Technikmuseums in Berlin.

Dr. Pegah Byroum-Wand ist Mitarbeiterin für Partizipation und Wissenschaftskommunikation im Verbundprojekt »Museums & Society – Mapping the Social« der Berlin University Alliance, an dem die TU Berlin, HU Berlin, Museum für Naturkunde und das Institut für Museumsforschung beteiligt sind. Im Projekt beschäftigt sie sich zusammen mit ihren Kolleg:innen mit der gesellschaftlichen Relevanz von Museen. Im Zentrum steht die Frage, inwiefern Museen von gesellschaftlichen Debatten geprägt werden und sogar selbst soziale Beziehungen mitgestalten können. Sie hat im Bereich Kultur- und Literaturwissenschaften promoviert, bei den Akademieprogrammen des Jüdischen Museums Berlin sowie in anderen Einrichtungen zu den Schwerpunkten Antidiskriminierung, Diversität und Postmigration gearbeitet und eine Weiterbildung im Bereich der diversitätsorientierten Organisationsentwicklung bei der RAA Berlin absolviert.

Daniela Bystron ist seit 2018 Kuratorin für Outreach/Programm im Brücke-Museum Berlin. Von 2006 bis 2018 leitete sie die Kunstvermittlung im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin und in der Neuen Nationalgalerie bei den Staatlichen Museen zu Berlin. In ihrer kuratorischen und Vermittlungspraxis interessiert sie sich für die Hinterfragung musealer Routinen und kanonischer Wissensbegriffe, räumliche und soziale Settings sowie kooperative Arbeitsformen.

Tahir Della (geboren 1962) kommt aus München. Er wohnt und arbeitet in Berlin. Seit 1986/87 ist er Aktivist in der Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD) e.V. und seit 2001 ihr Sprecher. Seine Schwerpunkte sind unter anderem die Auseinandersetzung mit Deutschlands Kolonialer Vergangenheit und seinen Kontinuitäten, Weiterentwicklung einer inklusiveren Erinnerungskultur, Kampagnenarbeit bzgl. rassistischer Polizeigewalt und den Abbau rassistischer Bild- und Sprachpolitik in den Medien. Seit Januar 2016 besetzt er die Promotorenstelle für Dekolonisierung und Antirassismus im bundesweiten »Eine Welt Programm«, die von der ISD betreut wird. Neben seiner Tätigkeit bei der ISD ist er im Vorstand der Neuen deutschen Organisationen und Decolonize Berlin.

Josephine Ansah Valerie Deutesfeld (she/her), studierte Kulturanthropologin und Judaistin, arbeitet an verschiedenen intersektionalen Schnittstellen zu Rassismus und Antisemitismus. Sie beschäftigt sich mit kolonialen Kontinuitäten zum Beispiel in musealen Kontexten, hat bei Each One Teach One (EOTO) e. V. unter anderem im Antidiskriminierungsprojekt Each One gearbeitet und berät im Brücke Museum derzeit bei der beginnenden Aufarbeitung des kolonialen Erbe(n)s.

Dr. Ibou Coulibaly Diop ist Literaturwissenschaftler und Kurator. Derzeit erarbeitet er für den Berliner Senat ein Erinnerungskonzept für eine stadtweite Erinnerungskultur und ist gemeinsam mit Lorraine Bluche für die Stiftung Stadtmuseum Berlin in der Kompetenzstelle DeKolonisierung tätig. In seiner Dissertation beschäftigte er sich mit der global(isiert)en Dimension der Literatur von Michel Houellebecq und der Frage nach Globalisierung und Universalisierung der Literatur im Allgemeinen. In seiner Arbeit interessiert er sich für die Frage, wie wir trotz unserer Differenzen zusammenwachsen können und welche Ansätze in der Literatur darüber zu finden sind. Er lebt in Berlin.

Julian Dörr ist freier Journalist, Dozent und stellvertretender Projektleiter bei den Neuen deutschen Medienmacher*innen. In seiner Arbeit geht es um die strukturellen Unterdrückungssysteme unserer Gesellschaft – und die Frage, wie sie sich überwinden lassen.

Anne Fäser (she/her) ist Kunstvermittlerin, freie Autorin und seit August 2021 Kuratorin für Outreach am Kunsthaus Dahlem. In ihrer Arbeit befasst sie sich mit politischer künstlerischer Bildung, Inklusion, Intersektionalität, Diversität, Erinnerungskultur, Antisemitismus, Antirassismus und Dekolonisierung. Im Rahmen ihrer Tätigkeit als Kuratorin für Outreach im Deutschen Technikmuseum zwischen 2019 und 2021 hat sie gemeinsam mit Anne Stabler das Pilotprojekt »Kolonialgeschichte im Deutschen Technikmuseum – Ein neuer Umgang mit dem brandenburgisch-preußischen Versklavungshandel« initiiert und umgesetzt und innerhalb von abteilungsübergreifenden Workshops mit Kolleg:innen eine Agenda zur Aufarbeitung der Kolonialgeschichte im Technikmuseum entwickelt.

Ania Faas ist freie Journalistin, Autorin, Lektorin und Übersetzerin und lebt in Hamburg. Zuletzt hat sie Texte für die Ausstellungen »Whose Expression?« (Brücke-Museum Berlin, 2021) und »Hey Hamburg, kennst du Duala Manga Bell?« (MARKK Hamburg, 2021) bearbeitet und war Initiatorin des Bildungsprojekts »Decolonize Yourself«.

Julia Grosse ist Mitbegründerin und künstlerische Leiterin der Plattform Contemporary And (C&). Sie ist Dozentin am Institut für Kunst im Kontext an der Universität der Künste in Berlin und assoziierte Kuratorin am Gropius Bau. Grosse studierte Kunstgeschichte und arbeitete als Kolumnistin und Kunstjournalistin in London für die taz, SZ und das AD Magazine. Sie ist Autorin und Mitherausgeberin von Büchern, unter anderem von_ »Ein Leben lang« (Hoffman und Campe, 2018). Im Jahr 2020 kuratierte sie »Friendly Confrontations: Festival für globale Kunst und Institutionskritik« an den Kammerspielen München und wurde zusammen mit Yvette Mutumba mit dem Preis »Europäische Kulturmanger*innen des Jahres« ausgezeichnet.

Monilola Olayemi Ilupeju is a Nigerian-American artist and writer living in Berlin. Her transdisciplinary practice confronts the distortions of systemic structures while offering avenues toward collective and embodied healing. As she works through personal subject matter, she also interrogates the

broader, political contexts in which these issues and observations lie. Ilupeju graduated with distinction from New York University, where she studied studio art and social and cultural analysis. She is also an alumna of the Skowhegan School of Painting and Sculpture.

Christian Kopp ist Historiker, Ausstellungsmacher und Aktivist sowie Vorstandsmitglied bei Berlin Postkolonial. Zurzeit vertritt er den Verein als Leiter der Teilbereiche »Geschichte[n]« und »[Re]Präsentationen« im Verbundprojekt »Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt«. Er war Ko-Kurator der Wanderausstellungen »freedom roads – koloniale Straßennamen | postkoloniale Erinnerungskultur« (2010–13) und »Breaking the Silence – Der Zorn des Mdachi bin Sharifu« (2018) sowie der Dauerausstellung »zurückGESCHAUT | looking back – die Erste Deutsche Kolonialausstellung 1896 in Berlin-Treptow« (2017/2021) im Museum Treptow.

Dr. Hedda Ofoole Knoll ist Geschäftsführerin bei tbd*, ein Jobportal für Stellenanzeigen, Artikel und Workshops im Impact Sektor, Expertin für Belonging & Anti-Diskriminierung, Mutter, Tochter und hat eine Leidenschaft, revolutionäre Ideen und Visionen in die Realität zu bringen.

Dr. Mahret Ifeoma Kupka ist Kunstwissenschaftlerin, freie Autorin und seit 2013 Kuratorin für Mode, Körper und Performatives am Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main. In ihren Ausstellungen, Vorträgen, Texten und interdisziplinären Projekten befasst sie sich mit den Themen Rassismus, Erinnerungskultur, Repräsentation und der Dekolonisierung von Kunst- und Kulturpraxis in Europa und auf dem afrikanischen Kontinent. Sie ist Beiratsmitglied der Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD-Bund e.V.) und von »Texte zur Kunst« sowie Gründungsmitglied der »Neuen Deutschen Museumsmacher*innen«. Sie studierte Volkswirtschaftslehre in Heidelberg, Kunstwissenschaft/Medientheorie, Philosophie und Ausstellungsdesign an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, wo sie 2015 mit einer Dissertation zum Thema »Modeblogs und der Mythos der Revolutionierung der Mode« promovierte.

Dr. Britta Lange ist Kulturwissenschaftlerin und wurde 2005 mit der Dissertation zum »›Lebensecht‹: Menschenbilder zum Verkauf. Die Geschichte der Firmen Umlauff 1868–1925« promoviert. Im Jahr 2012 habilitierte sie sich mit dem Forschungsprojekt »Gefangene Stimmen. Tonaufnahmen von Kriegsge-

fangenen im Deutschen Reich und in der Habsburger Monarchie, 1915–1918«. Sie ist seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin, davor war sie am Institut für Sozialanthropologie der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien (2008–2010) und als Postdoctoral Research Fellow am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin (2005–2007) beschäftigt. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Kulturgeschichte und Kulturtheorien des 18. bis 21. Jahrhunderts, Konzepte materieller Kulturen, des Sammelns und Ausstellens, Wissensgeschichte früher Foto-, Film- und Tondokumente, Kulturtechniken, koloniale und postkoloniale Konstellationen. Sie veröffentlichte einschlägig, unter anderem zum Thema sensible Sammlungen (gemeinsam mit Margrit Berner und Anette Hoffmann), und kooperierte mit Radio-, Sound Art- und Ausstellungsprojekten.

Dr. Klaus Lederer ist Bürgermeister und Senator für Kultur und Europa in Berlin. Geboren 1974 in Mecklenburg, verbrachte er seine Kindheit und Jugend in Frankfurt an der Oder. Nach dem Ende der DDR engagierte er sich in linken Jugendverbänden und seit 1992 in der Partei des demokratischen Sozialismus (PDS). Sein Studium der Rechtswissenschaften bis zur Promotion zum Dr. jur. an der Juristischen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin, die Arbeit in der PDS und in der Kommunalpolitik füllten seine 1990er Jahre. Im Dezember 2005 wurde Klaus Lederer zum Landesvorsitzenden der LINKEN in Berlin gewählt, blieb dies bis Dezember 2016. Von 2003 bis Januar 2017 war er Mitglied der Linksfraktion im Abgeordnetenhaus, dem Parlament des Bundeslandes Berlin und dort rechtspolitischer Sprecher der Fraktion DIE LINKE. Seit Dezember 2016 ist Klaus Lederer Bürgermeister und Senator für Kultur und Europa in Berlin.

Philip Kojo Metz ist Konzeptkünstler mit ghanaischen Wurzeln. Seit 2010 widmet er sich in seinen Installationen, Foto- und Videoarbeiten vor allem der (post)kolonialen Erinnerungskultur. In mehrfachen Stipendienreisen, Rechercheaufenthalten und Ausstellungen in Brasilien, und auf dem afrikanischen Kontinent, setzte er sich mit afroeuropäischer Kultur auseinander. In seinem Werkzyklus »ADLER AFRIKA«, dem »SORRYFORNOTHING« zugeordnet werden kann, thematisiert er deutsche Geschichte im Kontext zum afrikanischen Kontinent.

Dr. Yvette Mutumba ist Mitbegründerin und künstlerische Leiterin der Plattform Contemporary And (C&). Sie ist zudem Curator-at-large am Stedelijk Museum, Amsterdam und unterrichtet am Institut für Kunst im Kontext der Universität der Künste Berlin. Sie war Teil des kuratorischen Teams der 10. Berlin Biennale (2018) und Gastprofessorin für Globale Diskurse an der Kunsthochschule für Medien, Köln (2017–2018). Von 2012 bis 2016 war sie Kuratorin am Weltkulturen Museum in Frankfurt am Main. Mutumba studierte Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin und promovierte am Birkbeck, University of London. 2020 wurden sie und Julia Grosse mit dem Preis »Europäische Kulturmanager*in des Jahres« ausgezeichnet.

Lena Prabha Nising ist Erziehungswissenschaftlerin M.A. Sie arbeitet in der Kulturförderung und begleitet Kulturinstitutionen in diversitätsorientierten Öffnungsprozessen aus intersektionaler, rassismuskritischer Perspektive.

Panda Sandra Ortmann (sie/they) ist Diplom-Psychologin und leitet die Abteilung Bildung und Outreach im Schwulen Museum Berlin. Sie berät Museen und Kulturinstitutionen zu Fragen der diversitätsorientierten und diskriminierungskritischen Organisationsentwicklung, Outreach und Vermittlung.

Sophie Plagemann verantwortet den Bereich Sammlung der Stiftung Stadtmuseum Berlin.

Mariane Pöschel ist Historikerin und Kulturvermittlerin. Sie hat Geschichte, Osteuropastudien mit dem Schwerpunkt Polen und Public History in Hamburg und Berlin studiert und beschäftigt sich in ihrer Arbeit mit Fragen von erinnerungskulturellen Diskussionen und Zugänglichkeiten von Kulturinstitutionen. Zurzeit arbeitet sie als wissenschaftliche Volontärin im Stadtmuseum Berlin.

Dr. Paulette Reed-Anderson ist Historikerin, studierte Geschichte in Kalifornien und Berlin und promovierte am Institut für Europäischen Ethnologie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie ist Autorin zahlreicher Aufsätze und Studien zur deutschen Kolonialgeschichte und zur Entwicklung der afrikanischen Diaspora in Berlin sowie Verfasserin ihrer Dissertation »Die Förderung des »kolonialen Gedankens« durch kulturelle Akteure. Die deutsche Behörde für koloniale Angelegenheiten in Berlin während der Weimarer Republik (1919–1931)« http://edoc.hu-berlin.de/18452/23378.

Gilda Sahebi ist ausgebildete Ärztin und studierte Politikwissenschaftlerin. Sie arbeitet als freie Journalistin mit den Schwerpunkten Antisemitismus und Rassismus, Naher Osten und Wissenschaft. Ihre journalistische Ausbildung absolvierte sie beim Bayrischen Rundfunk. Danach war sie Autorin und Redakteurin für die ZDF-Sendung »Neo Magazin Royale«, anschließend leitete sie das »No Hate Speech Movement« bei den »Neuen deutschen Medienmacher:innen«. Sie ist Kolumnistin der taz und arbeitet unter anderem für den WDR. Außerdem ist sie als Educator tätig für die Denkfabrik »Institute for Strategic Dialogue (ISD)« in Berlin.

Lisa Marei Schmidt ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Museumsdirektorin. Sie leitet seit Oktober 2017 das Brücke-Museum in Berlin-Dahlem. Schmidt studierte in Marburg, Amsterdam, Berlin und London. Von 2009 bis 2011 war sie wissenschaftliche Volontärin der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, von 2012 bis 2017 Kuratorin im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart in Berlin. Ihre Ausstellung »Vivian Suter. Bonzo's Dream« im Brücke-Museum, in der Schmidt die Künstlerin Vivian Suter eingeladen hatte, mit der Sammlung des Museums zu arbeiten, wurde vom internationalen Kunstkritikerverband AICA als »Besondere Ausstellung 2020« ausgezeichnet.

Isabel Schröer lebt seit 2007 in Berlin und arbeitet an den Schnittstellen von Politik und Medien zu den Schwerpunkten Migration und soziale Gerechtigkeit. Ihr Studium der Regionalstudien Afrika und Sozial- und Politikwissenschaft absolvierte sie in Berlin und New York. Nach mehr als sechs Jahren im ARD-Hauptstadtstudio und knapp vier Jahren im Deutschen Bundestag kennt sie den Berliner Politikbetrieb aus diversen Perspektiven. Sie ist Vereinsgründungsmitglied der Bildungsinitiative »withwingsandroots«.

Paul Spies wurde 1960 in Amsterdam in den Niederlanden geboren. Der diplomierte Kunsthistoriker und Archäologe der Antike gründete gleich nach dem Studium mit zwei Kollegen das kunsthistorische Büro »D'arts«. Dort war er 21 Jahre lang tätig bis er 2009 für das Amt des Direktors im Amsterdamer Stadtmuseum berufen wurde. Seit 1. Februar 2016 ist er Direktor des Stadtmuseums Berlin und Chef-Kurator des Landes Berlin im Humboldt-Forum.

Anne Stabler studierte Museumsmanagement und -kommunikation in Berlin. Von 2019 bis 2021 arbeitete sie als wissenschaftliche Volontärin im kuratorischen Bereich der Schifffahrt und Nautik des Deutschen Technikmuse-

ums. In dieser Zeit beschäftigte sie sich mit der Geschichte des brandenburgischen Versklavungshandels und seiner Präsentation in der Dauerausstellung des Deutschen Technikmuseums. Gemeinsam mit Anne Fäser initiierte und koordinierte sie das Pilotprojekt zum Umgang mit dem Ausstellungsmodul und zur Kolonialgeschichte im Technikmuseum allgemein.

Anna Yeboah ist Architektin und Kuratorin. Sie studierte Architektur mit Schwerpunkt Kulturtheorie an der Technischen Universität München und der UPC Barcelona. Ihre Forschung und künstlerische Praxis beschäftigen sich mit Machtsystemen in Architektur und Stadtplanung. Ihre Untersuchungen zum Thema wurden unter anderem auf der 15. Architekturbiennale in Venedig gezeigt und in internationalen Fachmedien veröffentlicht. Anna Yeboah war Dozentin am Institut für Geschichte und Theorie Gestaltung der Universität der Künste Berlin. Seit 2020 verantwortet Anna Yeboah die Gesamtkoordination des fünfjährigen Modellprojekts »Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt« für die Initiative Schwarzer Menschen in Deutschland e.V.

Patricia Vester, 1970 geboren, ist Frau, Mutter, Schwarze Deutsche, Aktivistin, Grafikerin und Illustratorin. Sie stellt Metallobjekte her, illustriert für diverse linke, antirassistische, migrantische, umweltpolitische Projekte & Prozesse, kuratiert oder ist an Ausstellungen beteiligt, zuletzt »I am Milli«, 2022, KUNSTRAUM hase 29, »Ich und Tanzen«, 2022, Stadttheater Iserlohn, »Resilience«, 2021, Leicester Gallery England; @patriciavester.illustrations.

Dr. Anna-Lena Wenzel ist Autorin und Künstlerin. Nach ihrem Studium der Angewandten Kulturwissenschaften in Lüneburg promovierte sie über »Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst«. Sie betreibt das Online-Magazin »99 % Urban« und den »Radiosalon für Alltägliches« und ist in unterschiedlichen kollektiven Zusammenhängen unterwegs.

Museum



Henning Mohr, Diana Modarressi-Tehrani (Hg.)

Museen der Zukunft

Trends und Herausforderungen eines innovationsorientierten Kulturmanagements

2021, 462 S., kart., 21 SW-Abbildungen
39,00 € (DE), 978-3-8376-4896-6
E-Book:
PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4896-0



schnittpunkt, Joachim Baur (Hg.)

Das Museum der Zukunft

43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums

2020, 320 S., kart., 2 SW-Abbildungen, 55 Farbabbildungen
29,00 € (DE), 978-3-8376-5270-3
E-Book:
PDF: 25,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5270-7



Sabine Maurischat

Konservierung und Pflege von Kulturgut

Ein Leitfaden für die Praxis

2020, 208 S., kart., 57 Farbabbildungen, 15 SW-Abbildungen
29,00 € (DE), 978-3-8376-4914-7
E-Book:
PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4914-1

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de